


FACULTÉ DES LETTRES
BIBLIOTHÈQUE
UNIVERSITÉ DE LAUSANNE

LEÇONS

DE RHÉTORIQUE

ET

DE BELLES-LETTRES.

Acheté pour la Bibliothèque
des Etudiants de l'Academie de Lausanne
par
Boisot Questeur et
Jaques Bibliothécaire
1797.

LEÇONS
DE RHÉTORIQUE
ET
DE BELLES-LETTRES.

PAR LE DOCTEUR HUGH BLAIR,

Professeur de Rhétorique à l'Université d'Edimbourg ;

Traduit de l'Anglais par M. CANTWELL.

TOME PREMIER.

A PARIS,

Chez GIDE, Libraire, place St.-Sulpice.

L'an V. (1797.)





TABLE

DES MATIÈRES

Contenues dans ce volume.

Pages.

Fin de la Table.

AVERTISSEMENT
DU TRADUCTEUR.

L'Ouvrage, dont je présente au public la traduction, est au-dessus des éloges que je pourrois en faire. L'accueil qu'il a reçu en Angleterre, plusieurs éditions aussitôt épuisées que publiées suffisent pour constater sa réputation.

Le nom du docteur Blair peut avoir contribué à la première faveur de cet excellent ouvrage, et il est arrivé quelquefois qu'à l'examen, certains ouvrages ont médiocrement justifié la confiance que la célébrité de l'auteur leur avoit obtenue. La lecture des leçons du docteur Blair produit l'effet opposé; elles surpassent l'attente, et on est forcé de convenir que leur mérite est infiniment au-dessus de leur réputation.

Nous avons, en français, d'excellens ouvrages sur le même sujet; mais, sans faire tort à leurs estimables auteurs, on peut dire qu'aucun d'eux ne l'a traité avec autant de clarté, d'étendue, ou d'une manière si complette. Le docteur Blair n'a rien omis de ce qui concerne l'art de bien parler ou de bien écrire, soit en prose ou en vers. On pourroit dire qu'il a épuisé avec concision tous les détails, sans oublier le plus indifférent des articles; mais son principal mérite est d'avoir dégagé les règles du pédantisme des rhéteurs. Il les fait toutes connoître; mais il les

apprécie, et n'insiste que sur celles dont le bon goût et le bon sens ratifient l'importance : « Il est incon- » testable, dit le docteur, que la manière dont on » a quelquefois conduit la rhétorique et la critique, » a plus contribué à corrompre qu'à perfectionner le » goût et l'éloquence ». Mais il est très-certainement possible d'appliquer les principes de la raison et du bon sens à cet art, comme à tous les autres que les hommes ont inventé; et si le présent traité a quelque mérite, c'est dans l'entreprise de substituer ces principes à l'insignifiante verbosité de la rhétorique scholastique, de bannir les faux ornemens, de diriger moins l'attention vers le clinquant que vers le solide, de présenter le bon sens comme la base fondamentale de toutes les bonnes compositions, et la simplicité comme essentielle à leurs ornemens.

On sera sans doute étonné qu'on ait tardé si long-temps à enrichir notre langue de ces précieux ouvrages; mais il faut considérer que la plupart de ceux qui ont le talent et la volonté de traduire l'anglais manquent des moyens indispensables pour faire les énormes frais de l'impression : ils dépendent des libraires; et ceux-ci, pour avancer leurs fonds, sont forcés de calculer principalement la rapidité de leur rentrée. Un livre savant, un livre élémentaire ne convient pas, disent-ils, à tous les lecteurs, et la chance de la vente est fort circonscrite (1). D'ail-

---

(1) *Aussi peu fortuné que mes confrères traducteurs, j'aurois été forcé d'abandonner cette entreprise, si je n'avois pas été encouragé par le citoyen Gide, Libraire, qui s'est chargé de tous les frais, et de*

leurs le mérite du traité du docteur Blair n'étoit pas connu très-généralement. Il y a, en France, une infinité de personnes qui ont une teinture de la langue anglaise, et c'est ce qu'on appelle ici savoir l'anglais. Ceux qui ont une connoissance réelle de cette langue sont en très-petit nombre. On a jugé, en général, que ce traité n'étoit applicable qu'à la langue dans laquelle il est écrit, tandis que ce qui concerne exclusivement la langue anglaise est si peu de chose qu'on pourroit le supprimer, sans faire le moindre tort à cet ouvrage qu'on peut considérer comme un traité complet des principes ou des préceptes généraux applicables à tous les idiomes.

Le docteur Blair joint à une vaste et rare érudition une impartialité plus rare encore, particulièrement chez les écrivains anglais, relativement à ce qui concerne leur pays.

Il a toutefois entrepris de justifier la langue anglaise d'un reproche général et fondé; du sifflement que produit le son de l's dans un très-grand nombre de ses mots. Ce reproche est, dit-il, injuste; car le son des s finales se convertit le plus souvent en z, la plus douce de toutes les prononciations, comme dans les mots thèse, pease, *et qui se prononcent* thèze, peaze. *Mais ce n'est pas des s finales qu'il est question, mais des s initiales, comme* sad, saib,

---

courir tous les risques. C'est donc à lui principalement que ses Concitoyens seront redevables de cette nouvelle et précieuse acquisition; et dans un temps où l'argent est si rare et l'étude si peu cultivée, son zèle n'est pas médiocrement méritoire.

soil, sable, saddle, *etc.*, *le son de l's est très-prononcé dans tous ces mots, et il n'y a pas peut-être de langue où ils soient aussi multipliés qu'en anglais. Dans le dictionnaire anglais et français, de Boyer, cet article comprend* 85 *pages; et dans le dictionnaire français et anglais, du même auteur et format, il n'en comprend que* 40, *ce qui fait un peu moins de la moitié.*

Quoiqu'il en soit, le docteur Blair rend, à d'autres égards, justice à sa langue et à la nôtre. Il juge équitablement les écrivains des deux nations, leurs théâtres et leurs poésies; et je conviens que je partage son opinion, relativement aux entraves de la rime, et à la monotonie qui résulte du repos fixe des vers alexandrins, dans nos compositions dramatiques. Mais je ne crois pas, comme lui, que la rime soit indispensable, en français, pour distinguer les vers de la prose. Je suis, au contraire, persuadé que si notre versification étoit un peu dégagée de ses lourdes chaînes, notre poésie acquerroit bientôt une force et une énergie auxquelles ses entraves lui permettent très-rarement d'atteindre. C'est particulièrement dans les compositions dramatiques que la rime et la pause, qui coupent tous les vers en deux hémistiches égales, produisent une gêne et une monotonie insupportables.

Je ne parlerai point de ma traduction; j'ai fait de mon mieux, c'est au public à juger du succès. Je me suis attaché à rendre clairement et littéralement mon auteur; et par-tout où les exemples qu'il joint à ses préceptes, ont pu s'adapter à la langue française, je m'en suis servi par préférence. J'ai été quelquefois

forcé d'en substituer d'autres. En traduisant presque littéralement ceux que j'ai conservés, le défaut que le docteur Blair relevoit en anglais se fait également sentir en français, et rien ne peut prouver plus évidemment la grande affinité des deux langues, uniquement déguisée par la prononciation : mais elle n'existe pas moins, et elle augmente tous les jours ; car les bons écrivains anglais font beaucoup moins usage des inversions que leurs prédécesseurs, et nous commençons à nous en permettre peut-être de trop fortes. Il y a une foule innombrable de mots communs aux deux langues, qui ont la même signification, et sont écrits avec les mêmes lettres. Tous les substantifs qui terminent en ion, *comme prononciation, estimation, etc., sont les mêmes, écrits strictement de même ; mais la dernière syllabe que nous prononçons* ion *se prononce en anglais comme* chone, *ainsi les Anglais écrivent* estimation, *et prononcent* estimechone. *Qu'on ouvre un livre anglais quelconque, on trouvera à chaque page, au moins une vingtaine de mots français, et le plus souvent davantage. Indépendamment de la profusion de mots qui s'écrivent strictement de même, il y en a encore autant, et plus peut-être, où il n'y a qu'une lettre de changée ou déplacée. Les Anglais ont en outre adopté, et adoptent tous les jours, des expressions françaises, qu'ils prononcent comme nous, autant que leur accent peut le leur permettre, comme* rendez-vous, naïveté, in lieu *pour au lieu, et une infinité d'autres. Enfin, je suis convaincu que, sans l'extrême différence de la prononciation, un Français et un Anglais s'entendroient en parlant chacun*

leur langue. Je me propose de donner, quelque jour, une sorte de dictionnaire composé des mots que les Français et les Anglais écrivent de même, et de ceux qui n'ont de différence que dans le changement ou le déplacement d'une ou deux lettres. J'ajouterai aux mots anglais, la manière dont on les prononce, et je ne doute pas qu'on ne soit surpris d'une ressemblance que la prononciation déguise totalement.

PRÉFACE DE L'AUTEUR.

Les Leçons suivantes ont été lues, durant vingt-quatre années, dans l'université d'Edimbourg. L'auteur ne se proposoit point de les publier; mais ayant été informé qu'il en circuloit des copies prises sur les notes de quelques étudians, et très-fautives; qu'on les vendoit publiquement, et qu'elles avoient même été citées dans quelques ouvrages périodiques, il aima mieux les présenter lui-même au public, telles qu'il les avoit composées, que d'en laisser courir, sous son nom, des fragmens informes et défigurés.

Ces leçons, originairement destinées

à l'initiation de la jeunesse dans l'étude des belles-lettres et de la composition, sont aujourd'hui publiées, par l'auteur, dans la même intention et sous leur première forme. Il ne les présente ni comme une production originale, ni comme une compilation. Sur tous les sujets il a donné ses réflexions et ses observations, et le contenu de ces Leçons est de lui personnellement, en très-grande partie ; mais il s'est aussi prévalu des idées et des réflexions des autres, lorsqu'il les a trouvées analogues aux siennes. En qualité de professeur, cette marche étoit indispensable ; il devoit présenter à ses pupilles tout ce qui pouvoit contribuer à leur instruction. Ce n'étoit pas seulement le neuf, mais l'utile qu'il lui convenoit de recueillir par-tout où il pourroit l'atteindre ; et il se flatte d'avoir embrassé, avec plus d'étendue et plus complètement qu'aucun auteur anglais

ne l'avoit fait avant lui, tout ce qui peut servir à cultiver le goût, à former le style et conduire les jeunes gens à l'éloquence pratique, soit des discours ou de la composition.

Pour rendre cet ouvrage plus utile, l'auteur a cité presque tous les livres qu'il a consultés. Les lecteurs, qui désireront de plus grands éclaircissemens, pourront y recourir; mais il seroit possible que, depuis la première composition de ces Leçons, il eût oublié le nom d'un auteur dont les écrits lui ont suggéré un sentiment, ou fourni une observation.

Quant à son opinion personnelle sur différens écrivains et sur des questions littéraires, il ne peut pas raisonnablement espérer d'obtenir l'assentiment de tous les lecteurs. Les sujets sont de nature à admettre une très-grande variété d'opinions et de sentimens : l'auteur se

soumet respectueusement, à cet égard, au jugement du public.

En conservant ici le style simple qui convient à des préceptes, c'est à la clarté qu'il borne toutes ses prétentions; et si, d'après la critique qu'il a fait du style de plusieurs auteurs éminens, on trouvoit juste de censurer le sien rigoureusement, ce livre prouvera, comme tant d'autres, qu'il est beaucoup plus facile d'offrir le précepte que l'exemple.

LEÇONS DE RHÉTORIQUE, ET DE BELLES-LETTRES.

LEÇON PREMIÈRE.

INTRODUCTION.

La faculté de se communiquer leurs pensées est un des plus précieux priviléges accordés par la providence aux individus de l'espèce humaine. Privée de ce secours, la raison ne seroit qu'un principe isolé, dont nous tirerions peu d'avantage. La parole est le plus utile instrument des services que nous nous rendons réciproquément. La parole communique la pensée, et les progrès de la pensée sont principalement le produit de sa commu-

nication. Les facultés d'un individu isolé n'atteindroient qu'à un bien foible degré de perfection. Ce n'est point aux efforts d'un seul que nous sommes redevables de ce qu'on appelle la raison humaine. La raison est le résultat du jugement d'un grand nombre, et de la communication de leurs lumières, au moyen des écrits et des discours.

Il est donc évident que les discours et les écrits sont des objets dignes de fixer sérieusement notre attention. Soit que nous considérions l'influence de l'orateur, ou la satisfaction de celui qui l'écoute; soit que nous ayons en vue l'utilité ou le plaisir, nous aurons toujours de puissans motifs pour étudier la manière la plus avantageuse de nous communiquer mutuellement nos pensées. Aussi voyons-nous que chez presque tous les peuples on s'est occupé de perfectionner le discours, dès que leur langue, devenue un peu plus abondante, n'a plus été restreinte au petit nombre de mots qui exprimoient les choses nécessaires. On aperçoit même dans le langage des tribus barbares, une sorte d'attention à s'exprimer avec grâce ou avec force, lorsqu'ils ont le dessein de persuader ou d'émouvoir. Ils ne tardèrent pas à sentir qu'on pouvoit embellir le

discours, et ils tâchèrent d'y introduire les ornemens que l'expérience leur avoit indiqués long-temps avant qu'ils eussent fait de cette étude un systême ou un art régulier.

Mais, parmi les nations civilisées, aucun art n'a été cultivé avec plus de soins que celui du discours, du style et de la composition. On peut même considérer l'attention générale fixée sur cet objet, comme la preuve d'une civilisation très-perfectionnée. A mesure qu'une société fait des progrès en lumières et en prospérité, l'influence réciproque des hommes l'un sur l'autre augmente au moyen du raisonnement et du discours; et plus cette influence se fait sentir, plus elle les excite à mettre dans l'expression de leurs idées de l'éloquence et de la clarté. Cette étude a en conséquence acquis chez toutes les nations civilisées de l'Europe, un très-haut degré de considération, qui en a fait une des principales branches de la bonne éducation.

Je conçois cependant qu'il peut exister dans certains esprits des préjugés défavorables à l'art de parler et d'écrire. Ils le considèrent comme l'art de tromper et d'éblouir, comme une étude minutieuse de mots, de constructions, et d'expressions pompeuses; enfin, comme

les illusions de la rhétorique, ou comme de vains ornemens entassés sur des choses insignifiantes. On ne doit pas être surpris que ces imputations aient un peu décrédité l'art oratoire, et il est malheureusement incontestable que la critique et la réthorique ont été conduites quelquefois d'une manière beaucoup plus propre à corrompre qu'à perfectionner le goût et l'éloquence. Mais il n'est pas, sans doute, plus impossible d'appliquer les principes du bon sens et de la raison à cet art qu'à tout autre.

Si les leçons contenues dans le présent ouvrage ont quelque mérite, il consiste principalement dans l'entreprise de substituer l'application de ces principes à celle de la réthorique scholastique; de faire sentir que les ornemens faux ou déplacés sont toujours ridicules; qu'une composition ne peut être bonne qu'autant qu'elle a pour base le bon sens, et que les meilleurs ornemens sont toujours les plus simples.

Avant d'entamer mon sujet, je me permettrai quelques observations relatives aux avantages de cette étude, et au rang qu'elle mérite d'occuper dans une éducation académique (1).

---

(1) Ces leçons sont les premières de ce genre qui

Loin de vouloir en exagérer l'importance aux dépens des autres sciences, je conviendrai que l'étude de la réthorique et des belles-lettres suppose et exige une connoissance préliminaire des arts libéraux. Elle les embrasse tous, et invite à leur donner une attention particulière. Celui qui veut acquérir une réputation d'éloquence, soit par des écrits ou par des discours publics, doit nécessairement commencer par étendre, autant qu'il lui sera possible, la sphère de ses connoissances; il doit méditer profondément tous les sujets sur lesquels il peut avoir successivement l'occasion ou la volonté de parler ou d'écrire; il doit enfin meubler son imagination d'une riche provision d'idées. Les anciens tenoient pour maxime : *Quod omnibus disciplinis et artibus debet esse instructus orator;* qu'un orateur ne doit né-

---

aient été données dans l'université d'Edimbourg. Le docteur Blair en avoit précédemment formé un cours particulier en 1759. Dans le cours de l'année suivante les magistrats et le conseil de ville d'Edimbourg le choisirent pour professeur de rhétorique, et en 1762 le roi d'Angleterre créa et fonda dans cette université une chaire de rhétorique et des belles-Lettres. Le docteur en fut le premier professeur royal.

gliger aucune branche d'instruction, et qu'il a nécessairement besoin d'une teinture de toutes les sciences. Il est très-certainement impossible d'inventer un art capable de donner une valeur réelle à des compositions vides de sens ou remplies d'idées fausses, dont tout le mérite consiste dans des expressions pompeuses. Cet art n'existe point, et il est loin d'être désirable. Des entreprises de cette espèce ne peuvent servir qu'à dégrader l'art oratoire et à l'avilir. On a trop souvent employé les grâces de la diction à couvrir la nudité d'un sujet stérile, et les acclamations passagères de l'ignorance ont tenu lieu aux compositeurs de l'approbation durable des hommes instruits. Mais ces sortes d'illusions ne peuvent pas longtemps se soutenir. La science et l'instruction doivent indispensablement fournir les matériaux d'une bonne composition. C'est à lui donner le poli qu'on doit employer la rhétorique, et il est généralement connu qu'on ne peut bien polir que les corps fermes et solides.

Parmi ceux qui liront les leçons suivantes, soit pour se disposer à leur profession, ou purement par un goût naturel pour cette sorte d'instruction, les uns pourront avoir la perspective de s'occuper un jour à écrire ou à

parler en public, et d'autres ne se proposeront peut-être que de cultiver leur goût et d'acquérir des principes qui puissent leur faire apprécier les ouvrages de littérature connus sous le nom de belles-lettres.

Quant à ceux qui se proposent de publier leurs écrits ou de parler en public, il est évident que pour remplir convenablement leur but, ils ont besoin de quelques études préliminaires. Il faut qu'ils apprennent à écrire et parler correctement et purement, à donner à leurs expressions de la grâce et de l'énergie. Ces talens sont indispensables pour présenter avantageusement leurs idées. Sans eux l'instruction la plus profonde et la plus étendue sera toujours insuffisante; celui qui la possède en tirera moins de parti qu'un autre moins instruit, mais plus habile à développer convenablement ses connoissances. Ces talens ne sont point du nombre de ceux que nous tenons exclusivement de la nature. Il est vrai qu'à cet égard, elle n'a pas traité tous les hommes également, et que quelques-uns apportent en naissant des dispositions infiniment supérieures à celles des autres. Mais il en est de ces talens comme de presque tous les autres. La nature laisse toujours à l'industrie humaine une grande

latitude à parcourir. Les effets de l'étude et les progrès de toutes les parties de l'éloquence ont été si frappans, on a vu si souvent des hommes surmonter par leur persévérance et leurs efforts, des obstacles de la nature qui paroissoient invincibles, que les savans ont long-temps contesté pour savoir lequel de la nature ou de l'art contribuoit le plus aux talens de l'écrivain et de l'orateur. Cette question est encore indécise.

Relativement à l'influence de l'art sur cet objet, les opinions peuvent être partagées. Je suis loin de prétendre que les règles de la rhétorique, si judicieuses qu'elles soient, suffisent pour former l'orateur. Si la nature l'a doué d'un génie favorable, il réussira plus promptement et plus sûrement par son application à une étude particulière, qu'en suivant un système d'instruction publique, quel qu'il puisse être. Mais quoique les principes et l'instruction ne soient pas suffisans, ils sont toutefois d'une utilité incontestable. Ils ne créeront pas sans doute le génie, mais ils le dirigeront s'il existe. Ils ne suppléeront point à sa stérilité, mais il réprimeront ses écarts et sa trop grande abondance. Ils présenteront des modèles, et en indiquant leurs beautés et leurs défauts, ils

enseigneront à imiter les uns et à éviter les autres. Enfin ils contiendront le génie et l'empêcheront de s'éloigner de la ligne qu'il doit suivre. S'ils ne peuvent pas produire les beautés sublimes, ils feront au moins éviter les grandes erreurs.

Tout ce qui concerne la composition et l'éloquence est d'autant plus digne de fixer notre attention, qu'elles ont avec les progrès de nos facultés intellectuelles une relation très-intime; car lorsqu'on s'occupe convenablement de l'étude d'une composition, c'est sans contredit sa raison qu'on cultive. La véritable réthorique et la saine logique sont très-étroitement unies ensemble. En tâchant de mettre de l'ordre et de l'arrangement dans ses expressions, on en met aussi nécessairement dans ses idées. En énonçant clairement nos pensées, nous apprenons à les mieux concevoir. La plus foible expérience en fait de composition, suffit pour savoir que lorsque l'arrangement est lâche ou décousu, lorsque les expressions sont foibles et insignifiantes, les défauts du style sont presque toujours le produit d'un manque de clarté dans les idées.

Les mœurs et le goût de notre siècle ont ajouté un supplément à l'influence que l'étude

de la composition a eue dans tous les temps. Les sciences cultivées avec ardeur, ont fait des progrès rapides. Les arts libéraux ont sérieusement fixé l'attention. On s'est particulièrement occupé des beautés du langage, des grâces et des embellissemens de toutes les sortes de compositions. Les oreilles ont acquis une délicatesse qui supporte difficilement l'incorrection et la négligence; et l'auteur qui ne joint pas le mérite de l'expression à celui de la pensée, ne doit se flatter d'obtenir aujourd'hui qu'un très-foible degré de considération.

On pourroit peut-être observer avec raison que nos contemporains ont porté un peu trop loin, dans leurs compositions, le goût des faux ornemens et d'une élégance minutieuse. J'avouerai même que je suis porté à croire que nous tendons à cet égard vers l'extrême, et que quelques auteurs semblent s'être plus attachés à polir leur diction qu'à présenter des idées. Mais il en résulte un nouveau motif de se livrer à l'étude de la bonne composition; car si le manque d'élégance ou d'ornemens est un défaut qu'on doit éviter dans un temps où le goût général les exige, il est sans contredit plus indispensable d'acquérir un degré de discernement capable de distinguer les faux ornemens

des véritables, et de résister au torrent du mauvais goût, qui entraîne presque inévitablement les ignorans et les novices. Ceux qui n'ont étudié ni les principes de l'éloquence, ni les beautés des auteurs classiques, sont sujets à se laisser éblouir par le faux éclat du clinquant, et n'ont, pour se former à composer des écrits ou à parler en public, d'autre règle que la mode ou la fantaisie régnante, quelque fausse ou absurde qu'elle puisse être.

Mais comme le plus grand nombre des hommes ne se proposent ni de publier leurs écrits, ni de parler en public, il convient de considérer quelle sorte d'avantage ils pourront tirer des études qui font le sujet de ces leçons. La rhétorique est moins pour eux une science de pratique que de théorie. L'instruction dont les autres se serviront pour composer, aidera ceux-ci à discerner et goûter les beautés des compositions. Tout ce qui est capable de bien conduire l'exécution du génie, peut aussi servir de guide sûr au goût et à la critique.

En nommant la critique, je pourrois peut-être exciter ici les mêmes préventions dont j'ai déjà parlé relativement à la rhétorique. De même que celle-ci a été quelquefois considérée comme le nom d'une étude qui ne consiste que

dans un arrangement de mots, de phrases et de figures, la critique a aussi passé dans l'opinion d'un grand nombre, pour l'art de trouver des défaûts, en pratiquant l'insignifiante application de quelques termes techniques, au moyen desquels on apprend à chicaner et pointiller d'une maniere scientifique. Mais cette espèce de critique n'est en usage que parmi les pédans. La véritable critique est un art libéral et indulgent. Elle est la fille du bon goût et du bon sens; elle tend à évaluer judicieusement le mérite réel des auteurs. Elle nous fait sentir vivement leurs beautés, et nous garantit en même temps de l'absurde prévention qui confond trop souvent leurs défauts et leurs beautés dans son estime. Elle nous enseigne enfin à n'admirer ou blâmer qu'après un examen réfléchi, et à ne pas suivre machinalement la foule.

Dans un siècle où les œuvres de littérature et du génie servent si fréquemment de texte à la conversation, où chacun s'érige en juge, et où on peut à peine se trouver une fois dans la bonne société sans être presque contraint de prendre quelque part à ces discussions, ce genre d'étude paroîtra sans contredit redevable d'une partie de son importance aux maté-

riaux, qu'il peut fournir pour converser avec les hommes instruits, et jouir parmi eux de quelque considération.

Il seroit toutefois fâcheux qu'on ne pût pas fonder le mérite de cette étude sur une utilité plus réelle et plus directe. Mais rien n'est très-certainement plus propre à perfectionner l'esprit que l'exercice du goût et de la saine critique. L'application des principes du bon sens aux écrits et aux discours, l'examen raisonné de leurs beautés et de ce qui les constitue telles, la distinction entre le spécieux et le solide, entre le naturel et l'affectation, doivent nécessairement nous familiariser avec la branche la plus importante de la philosophie, c'est-à-dire, la philosophie de la nature humaine; car ces sortes de discussions sont intimement liées avec la connoissance de nous-mêmes. En nous forçant à méditer sur les mouvemens du cœur et les opérations de l'esprit, elles augmentent l'action de nos plus délicates sensations et nous les font mieux connoître.

Les discussions de la logique et de la morale sont d'un genre plus élevé et plus grave. Elles traitent des succès de l'esprit dans la recherche des connoissances. Elles indiquent à l'homme les progrès de sa nature comme

créature intelligente, et les devoirs que la morale lui impose. Les lettres et la critique le considèrent principalement comme un être doué des pouvoirs du goût et de l'imagination, qui tendent à orner son esprit et à lui procurer des plaisirs raisonnables et utiles. Elles ouvrent une vaste carrière de recherches, analogues à elles-mêmes. Tout ce qui concerne la beauté, la justesse, la grandeur et l'élégance; tout ce qui peut flatter l'esprit, satisfaire l'imagination, ou émouvoir les affections de l'ame, est de leur dépendance. Elles présentent la nature humaine sous un aspect différent de celui sous lequel les autres sciences la considèrent. Elles font distinguer les ressorts de l'action qu'on n'auroit point observés sans leur secours, et dont la nature, quoique délicate, ne laisse pas d'exercer fréquemment une influence très-puissante.

Ces études ont aussi l'avantage de donner à la raison de l'exercice sans fatigues. Elles conduisent à des discussions subtiles, mais point pénibles, profondes, mais point abstraites. Elles parsèment de fleurs les sentiers de la science; et quoiqu'elles entretiennent à un certain point l'attention et l'activité de l'esprit, elles le délivrent de la contention plus vio-

lente qu'exige l'étude d'une science nécessaire, ou l'examen d'une vérité abstraite.

L'heureuse influence du goût sur le bonheur de la vie humaine invite encore à cultiver son étude. L'homme le plus actif et le plus chargé d'affaires ne peut pas s'en occuper sans cesse : ceux qui exercent des professions graves ne peuvent pas se livrer sans relâche à des pensées sérieuses. Une grande fortune et la situation la plus riante ne peuvent pas fournir, dans tous les instans, des plaisirs. La vie de l'homme oisif sera toujours languissante; et il en sera de même de l'homme actif, si à sa principale occupation, il n'en ajoute pas une secondaire. Comment remplir les intervalles ou lacunes dont la vie de tous les hommes est plus ou moins semée ? L'étude de la littérature et la culture du goût offrent sans contredit le passe-temps le plus agréable et le plus consonnant avec la raison et la dignité de l'esprit humain. Celui qui s'en est fait l'heureuse habitude, trouve toujours, au besoin, une provision d'innocens plaisirs qui servent à charmer ses loisirs, et à le défendre du triste ennui et de l'atteinte des passions si souvent funestes.

Les amusemens du goût tiennent un juste milieu entre les plaisirs des sens et les médita-

tions du génie; ils rafraîchissent l'esprit fatigué d'un travail abstrait ; ils l'élèvent au-dessus des affections sensuelles, et le disposent à goûter les jouissances de la vertu.

La justesse de ces observations est si généralement constatée par l'expérience, que les hommes sages considèrent tous la culture du goût comme une branche importante dans l'éducation de la jeunesse. De cette étude on passe avec aisance aux occupations plus sérieuses. On conçoit les plus heureuses espérances des jeunes gens qui annoncent du goût pour la littérature ; ceux qui au contraire paroissent incapables de sentir les beautés de la poësie, de l'éloquence et des beaux arts, donnent une mauvaise idée de leur jugement et de leurs inclinations ; et il est certain que la culture du goût influe à certain point sur les heureuses dispositions, de quelqu'espèce qu'elles puissent être. Elle augmente la sensibilité, elle adoucit l'ame et diminue l'influence des passions violentes.

Ingenuas didicisse fideliter artes
Emollit mores, nec sinit esse feros.

Les sentimens vertueux et les exemples brillans que la poësie, l'éloquence et l'histoire

nous

nous présentent, tendent naturellement à nous inspirer l'amour de la gloire, le mépris du faste et de la fortune, et l'admiration de tout ce qui est véritablement grand ou illustre.

Je n'irai point jusqu'à dire que la culture du goût équivaut à celle de la vertu, ou qu'on les trouve l'un et l'autre chez tous les hommes en proportion égale. Je sais que le goût n'est point un correctif assez puissant pour réprimer les inclinations vicieuses auxquelles la race humaine est malheureusement sujette. Je sais que sa théorie peut flotter légèrement sur la surface de l'esprit, tandis que le cœur est la proie des passions malfaisantes; mais il n'est pas moins vrai que la culture du goût tend à le purifier, et qu'elle est un accessoire de la saine morale. La lecture des productions du génie, soit en prose ou en vers, fait presque toujours sur l'esprit quelques heureuses impressions; et quoiqu'elles ne soient pas toujours durables, on ne doit pas moins les classer parmi celles qui disposent à chérir la vertu; il est certain que pour atteindre au sublime de l'éloquence, il faut être fortement animé par l'amour de la vertu : j'aurai l'occasion de démontrer plus amplement la vérité de cette assertion. Celui qui veut vivement émou-

voir, doit vivement sentir. Les sentimens d'honneur, de générosité, de vertu, sont les seuls qui peuvent enflammer le génie et présenter à l'esprit les grandes idées qui enlèvent l'admiration. Si ces dispositions sont indispensables pour exciter les grands efforts de l'éloquence, elles doivent l'être aussi pour exciter chez nous le sentiment de l'admiration.

Sans m'arrêter plus long-tems sur ces réflexions générales, je passe aux différens sujets du présent Cours de Leçons, que je divise en cinq parties. Dans la première, on trouvera quelques dissertations préparatoires sur la nature du goût et sur la source de ses plaisirs; la seconde contient des observations sur le langage; la troisième, sur le style; la quatrième, sur l'éloquence proprement dite, ou sur les différentes sortes de discours publics; la cinquième ou dernière, a pour objet l'examen critique des compositions en prose et en vers qui ont généralement obtenu la préférence sur toutes celles du même genre.

SECONDE LEÇON.

Du goût.

COMME c'est toujours le goût qu'on prend pour juge des discussions relatives au mérite des écrits et des discours, avant d'entamer notre sujet il ne sera point déplacé de faire sur le goût quelques observations. Ce sujet est un de ceux qu'on a traité jusqu'à présent de la manière la plus vague et la plus insignifiante ; c'est aussi un de ceux dont il est moins facile de donner une définition claire et précise ; et de tous ceux que ces leçons contiennent, il paroîtra le plus sec et le plus abstrait. Je distribuerai ce que je me propose d'en dire, dans l'ordre suivant : j'expliquerai d'abord la nature du goût considéré comme un pouvoir ou une faculté de l'esprit. J'examinerai ensuite à quel point il est susceptible d'être perfectionné. J'indiquerai les moyens de culture, les sources où il convient de les puiser, et le caractère du goût dans son plus haut degré de perfection. Je passerai aux variations dont il est susceptible, et j'examinerai s'il est possible d'établir une

règle pour apprécier les différens goûts des hommes et distinguer le faux ou le mauvais goût du bon ou du véritable.

Pour définir le goût, on pourroit le nommer « le pouvoir d'être agréablement ému par les » beautés de la nature et de l'art ». La première question qui se présente, est de savoir si on doit considérer le goût comme l'exercice de la raison, ou comme un sens interne? La raison est un terme fort vague; mais si par raison nous entendons le pouvoir dont l'esprit se sert pour découvrir la vérité dans les matières spéculatives, et apprécier la convenance des moyens avec leur fin dans les choses de pratique, la question sera facile à résoudre; car il est évident que le goût ne dépend d'aucune de ces opérations. Ce n'est point uniquement à une découverte du jugement, ni à la conséquence d'un argument que l'esprit est redevable du plaisir qu'il trouve à contempler une belle perspective ou à lire un beau poëme. Des objets nous frappent quelquefois instructivement, et nous en recevons une impression très-vive, sans pouvoir expliquer le motif de notre émotion. Le philosophe et le paysan, l'enfant et l'homme fait éprouvent la même sensation. La faculté qui nous rend sensibles à ces beautés

paroît donc appartenir plutôt à une sensation qu'à une opération intellectuelle ; et c'est sans doute par cette raison qu'on lui a donné le nom du sens qui reçoit et distingue le plaisir des alimens. Plusieurs langues ont adopté l'usage métaphorique du terme, *goût*, dans le sens que nous lui appliquons. Cependant comme il est essentiel d'éviter toute espèce d'inexactitude dans les termes lorsqu'il est question des opérations de l'esprit, on ne doit pas conclure de ce que je viens de dire, que les opérations ou l'exercice du goût soit tout-à-fait indépendant de la raison. Quoique la principale base du goût soit incontestablement fondée sur un instinct ou une sensibilité naturelle pour la beauté, la raison ne laisse pas, comme je le démontrerai dans la suite, de diriger le goût dans un grand nombre de ses opérations, et de contribuer à l'extension de ses facultés (1).

---

(1) Voyez l'Essai du docteur Gérard sur le goût, — les Réflexions de Dalembert sur l'utilité et les abus de la philosophie, pour ce qui concerne le goût. — Les Réflexions critiques sur la poësie et la peinture, tom. II, chap. 22 — 31. — Les Élémens de la critique, chap 25. — Les Essais de Hume sur les règles du goût. — Introduction à l'Essai sur le beau et le sublime.

Le goût, dans l'acception que nous lui avons donnée, est une faculté que tous les hommes possèdent plus ou moins dans un degré différent. De toutes les affections de la nature humaine, la plus générale est sans contredit celle qui a pour objet quelque genre de beauté. L'ordre, les proportions, la grandeur, l'harmonie, la variété, la nouveauté, etc. frappent agréablement presque tous les hommes. On apperçoit dans mille occasions le goût se développer chez les enfans de très-bonne heure, dans leur préférence pour les formes régulières, dans leur admiration pour les tableaux, les statues et les imitations de toute espèce, enfin dans leur passion pour ce qui est neuf ou extraordinaire. Les plus grossiers paysans écoutent avec plaisir des contes et des chansons. Ils sont vivement frappés du spectacle imposant des beautés du ciel et de la terre. Dans les deserts de l'Amérique, où la nature humaine est à peine débrutie, les sauvages ont adopté des ornemens dont ils se parent; ils composent des chansons guerrières et des chansons funèbres. On trouve chez eux des orateurs qui prononcent publiquement des harangues. Nous devons en conclure que les principes du goût sont inhérens à l'esprit humain. Il est aussi

naturel à l'homme d'avoir quelques notions de la beauté, que de posséder les attributs de la raison et de la parole.

Mais quoiqu'il n'existe point d'homme privé totalement de cette faculté, il y a souvent une vaste différence de dose ou de degré parmi ceux qui la possèdent; chez les uns, à peine quelques lueurs de goût se font elles sentir; les beautés qu'ils admirent sont de l'espèce la plus grossière et leur font une très-légère impression; tandis que d'autres ont dans leur goût un discernement très-fin, et distinguent dans les beautés toutes leurs délicatesses. On peut observer en général que l'inégalité est beaucoup plus sensible parmi les hommes pour ce qui concerne la faculté du goût et ses jouissances, que pour la raison, le jugement, ou le bon sens. A cet égard comme à tous les autres, la constitution de notre nature atteste une sagesse admirable; elle a distribué presqu'également à tous les hommes les talens nécessaires à leur existence, mais elle a été plus économe des dons qui ne sont applicables qu'aux agrémens de la vie, et elle a fait dépendre le degré de leur perfection d'une culture plus ou moins assidument suivie.

L'inégalité du goût parmi les hommes dépend

sans doute en partie de la différence de leur constitution, du plus ou moins de délicatesse de leurs organes et de leurs pouvoirs intellectuels. Mais quoique la nature soit en partie la source de cette inégalité, la culture et l'éducation ne laissent pas d'avoir dans cette occasion la plus grande influence. Ces réflexions me conduisent naturellement à une observation que j'ai déjà faite, c'est que le goût est une faculté très-susceptible d'être perfectionnée. La vérité de cette assertion paroîtra incontestable, si l'on réfléchit à l'immense supériorité que l'étude et l'éducation donnent aux nations civilisées sur les peuples barbares, et aux habitans des pays civilisés qui cultivent les beaux arts, sur leurs compatriotes qui n'ont reçu ni éducation ni instruction. La distance est si considérable, que c'est peut-être la différence des pouvoirs et des plaisirs du goût qui forme le contraste le plus frappant entre ces deux classes; et on ne peut très-certainement en attribuer la cause qu'à la culture et à l'éducation : je passe à l'examen des moyens qui rendent la faculté du goût si susceptible d'être perfectionnée par la culture.

Observons d'abord que la grande loi de notre nature a fait de l'exercice la principale

source des progrès de toutes nos facultés. Ceci est également applicable à nos pouvoirs physiques et intellectuels, on pourroit même l'étendre jusqu'à nos sens, quoiqu'en général on s'occupe moins de leur culture (1). Nous voyons les perceptions du sens atteindre à un degré de finesse extraordinaire chez les individus que leurs affaires ou leur profession contraint de les exercer avec une grande attention. Le tact ou le toucher, par exemple, devient d'une extrême délicatesse chez les hommes que leur commerce ou leur emploi oblige d'examiner le poli de différens corps. Ceux qui font fréquemment des observations à l'aide du microscope, ou qui taillent habituellement des pierres précieuses, acquièrent dans la vue une précision qui leur fait appercevoir des objets presqu'imperceptibles; les gourmets de profession s'accoutument à distinguer au goût les vins et toutes les liqueurs, leur qualité, et jusqu'aux falsifications et aux ingrédiens dont

---

(1) La raison est bien simple. Nos sens ont un exercice indispensable, et presque perpétuel. Nous ne pouvons voir, entendre, sentir, distinguer, ou même concevoir une idée, que d'après leur opération : cet exercice dispense de s'occuper de leur culture.

elles sont composées. Si on considère le goût dans l'acception métaphysique du mot, comme un sens interne, on ne peut pas douter qu'il ne soit très-susceptible d'être perfectionné par l'exercice et l'attention. Nous en avons une preuve dans ce qu'on appelle l'oreille, relativement à la musique. L'expérience démontre tous les jours que l'oreille est susceptible d'acquérir successivement différens degrés de perfection. La musique la plus simple est celle qui la frappe d'abord plus agréablement; la pratique et l'attention lui font ensuite goûter une mélodie plus variée, et elle s'accoutume enfin à distinguer délicieusement tous les accords de l'harmonie. Il en est de même des beautés de la peinture, il faut du tems pour apprendre à les connoître, et on n'y parvient que par un grand usage des tableaux et des chefs-d'œuvres des grands maîtres.

C'est ainsi qu'on apprend à juger du mérite des compositions et des discours; c'est en étudiant, en comparant avec attention les ouvrages des plus célèbres auteurs. Avant d'être familiarisé avec les œuvres du génie, on n'a de leurs beautés qu'un sentiment vague et confus. On n'est point en état d'en distinguer les endroits foibles. Le jugement reste

imparfait, et ne peut s'appuyer que sur l'impression qu'a produite la lecture entière de l'ouvrage; mais lorsqu'on a acquis de l'expérience dans ce genre, lorsque le goût est devenu plus éclairé et plus exact, on commence à discerner non-seulement le mérite du total, mais les beautés et les défauts de chacune de ses parties; et on est enfin en état d'expliquer les principes sur lesquels on fonde sa louange ou sa censure; c'est ainsi que le goût, considéré comme un sentiment, se perfectionne au moyen de l'exercice.

Mais quoique le goût ait définitivement la sensibilité pour base, on ne doit pas le considérer purement comme une sensibilité d'instinct. La raison et le bon sens ont, comme je l'ai déjà fait sentir, une influence si étendue sur toutes les opérations et les décisions du goût, qu'on peut considérer sa perfection comme le résultat d'une sensibilité naturelle pour le beau, réunie au discernement d'un esprit très-cultivé. Pour en être convaincu, il suffit d'observer que presque toutes les productions du génie ne sont que des imitations de la nature, des représentations de caractères ou d'actions. Le goût est la source du plaisir que ces imitations ou représentations

nous font éprouver; mais c'est le discernement de l'esprit qui juge de l'exécution, en comparant ensemble l'original et la copie.

En lisant, par exemple, le poëme de l'Enéïde, c'est en grande partie le plan qui produit le plaisir qu'il nous cause. C'est la conduite de l'histoire, la relation actuelle de toutes ses parties, les caractères puisés dans la nature, l'analogie des sentimens, avec les caractères, et enfin le style convenable aux caractères et aux sentimens. C'est le goût considéré comme sens interne, qui jouit du plaisir qui naît de cette lecture, mais c'est le discernement qui fait appercevoir la conduite du poëme, et notre plaisir croît à mesure que notre discernement perfectionne ou étend cette découverte. Le sentiment du beau produit naturellement le plaisir, et le jugement ou la raison nous fait découvrir comment et pourquoi il le produit. Lorsque les œuvres du goût tendent à quelque imitation de la nature, lorsqu'il y a des rapports entre un tout et ses parties, ou entre des moyens et leur fin, comme il arrive dans presque tous les écrits et les discours, l'opération dépend toujours en grande partie du jugement ou de la raison.

La raison exerce donc une influence très-

étendue sur les objets du goût, et particulièrement sur les compositions et les œuvres de génie ; et c'est une seconde source des progrès du goût. Des beautés bizarres, telles que des caractères et des sentimens outrés, ou un style affecté, pourront plaire un moment, parce qu'on n'aura point observé qu'ils sont hors de la nature, et contraires au bon sens. Montrez comment on auroit pu imiter ou représenter plus judicieusement la nature, comment l'auteur, en conduisant autrement son sujet, en auroit tiré un parti plus avantageux, vous détruirez l'illusion, et ce qu'on trouvoit beau paroîtra misérable.

Les progrès du goût, considéré comme faculté de l'esprit, ont donc deux sources différentes ; 1°. le fréquent exercice du goût, et 2°. l'application de la raison et du bon sens à ses opérations. Dans sa plus grande perfection, le goût est incontestablement le produit de la nature et de l'art. Il indique un sentiment naturel du beau, rafiné par la fréquente contemplation des beautés de toutes espèces, et dirigé par les lumières d'un esprit sage et juste.

Je n'hésiterai point d'ajouter qu'un goût sûr n'exige pas moins un bon cœur qu'un bon

esprit. Les beautés morales ne sont pas intrinséquement supérieures à toutes les autres; mais elles ont une influence plus ou moins directe sur une infinité d'autres objets du goût. Pour tout ce qui concerne les affections, le caractère ou les actions des hommes, et tels sont les principaux objets des plus sublimes œuvres du génie, il est impossible de composer une description juste ou frappante, et il est également impossible de bien sentir les beautés d'une telle description, si l'on n'a point un cœur vertueux et sensible. L'homme dénué de délicatesse et de sensibilité, que les sentimens et les actions d'une générosité extraordinaire ne frappent point vivement d'admiration, sentira toujours très-imparfaitement les beautés de l'éloquence et de la poësie.

On peut réduire au nombre de deux, les qualités du goût porté à sa plus grande perfection ; la délicatesse et la correction.

La délicatesse du goût consiste principalement dans la sensibilité naturelle, qui est sa base ou sa source, et toujours accompagnée de la finesse d'organes qui fait appercevoir les beautés que l'œil du vulgaire ne peut jamais atteindre. On peut être très-sensible et n'avoir pas le goût délicat. On peut être vivement

frappé des beautés qu'on apperçoit, et n'en distinguer que les parties les plus saillantes. Tel est en général le goût des nations foiblement civilisées; mais la délicatesse du goût fait sentir fortement et avec justesse. Elle apperçoit des nuances et des différences où les autres n'en peuvent point découvrir. Elle distingue les plus légers défauts, et enfin rien ne lui échappe. On peut juger de la délicatesse du goût, par les mêmes indices qui font évaluer la délicatesse d'un sens externe: comme ce n'est point sur des choses de haut goût qu'on essaye la finesse du palais, mais sur des mélanges dont il doit distinguer tous les ingrédiens, on reconnoît aussi la délicatesse du goût interne au discernement vif et sûr de toutes les nuances de l'objet qu'il considère.

La correction du goût consiste principalement dans les secours que cette faculté tire de sa relation avec l'esprit ou le discernement. Le goût correct ne s'en laisse jamais imposer par l'illusion des beautés fausses. Dans tous ses jugemens, le bon sens lui sert de régle. Il sait apprécier le mérite relatif des différentes beautés qu'il rencontre dans les œuvres de génie. Il les classe dans leur rang, il distingue, autant que cela est possible, pourquoi elles ont

la faculté de plaire, et il n'en fait enfin que le cas qu'elles méritent.

Il est bon toutefois d'observer que la délicatesse et la correction du goût vont rarement l'une sans l'autre. L'extrême délicatesse ne peut pas exister sans la correction, et la grande correction exige indispensablement de la délicatesse. Mais il arrive souvent que l'une de ces deux qualités est visiblement la dominante. La délicatesse du goût se fait principalement sentir dans le discernement du mérite réel d'un ouvrage, et sa correction dans une judicieuse antipathie pour toutes les fausses prétentions au mérite. La délicatesse tient plus du sentiment, et la correction du jugement ou de la raison. La première appartient plus à la nature, et l'autre à la culture et à l'art. Parmi les anciens critiques, Longin est remarquable par sa grande délicatesse, et Aristote par sa grande correction. Parmi les modernes, Addisson est un parfait modèle de délicatesse, et si Swist eût écrit sur la critique, il nous auroit probablement laissé un excellent modèle de correction.

Après avoir considéré le goût dans sa plus grande perfection, il nous reste à examiner les changemens et les variations dont il est susceptible,

susceptible, et s'il existe un moyen de distinguer dans cette confusion le faux goût du véritable. Notre tâche devient ici infiniment difficile ; car il est incontestable que de tous les principes de l'esprit humain, le goût est le plus sujet à varier dans ses opérations, selon le caprice ou la fantaisie. Ses variations ont été si fortes et si fréquentes, qu'elles ont fait soupçonner le goût d'être purement arbitraire, dépourvu de principes, et tout-à-fait subordonné aux écarts de l'imagination. Il s'ensuivroit que toute étude ou recherche sur les objets du goût est inutile et absurde. En architecture, les modèles de la Grèce ont longtemps passé pour les plus parfaits. L'architecture des Goths a prévalu chez les générations suivantes, et les premières ont été rétablies depuis dans tous leurs droits à la préférence et à l'admiration. De tous temps, les Asiatiques ont fait consister le mérite de l'éloquence et de la poësie dans l'enflure et l'exagération. Les Grecs, au contraire, n'admiroient que les beautés simples et modestes. Les ornemens entassés par les Asiatiques, leur paroissoient ridicules et misérables. Et parmi nous, combien d'écrits admirés il y a deux ou trois siècles, ne sont-ils pas méprisés aujourd'hui

et ensevelis dans l'oubli le plus profond ? Et sans remonter à une époque fort éloignée, le goût des poësies estimées aujourd'hui en Angleterre n'est-il pas très-différent de celui qui prévaloit sous le règne de Charles second, dans un temps que les auteurs comparoient au siècle d'Auguste, où cependant on n'admiroit que le faux brillant et l'exagération, où on méprisoit la majestueuse simplicité de Milton, où son Paradis perdu ne faisoit pas la moindre sensation (1) ?

La question consiste à savoir quelle conclusion nous devons tirer de ces exemples. Existe-t-il une mesure qui puisse servir de règle pour distinguer le bon goût du mauvais ? ou cette distinction est-elle purement imaginaire ? Devons-nous croire conformément au proverbe, qu'on ne doit point disputer des goûts, et que tout ce qui plaît est bien, puisqu'il a la qualité de plaire ? C'est-là la question, et elle est infiniment délicate.

J'observerai d'abord que s'il n'existe point de règle pour le goût, il s'ensuit nécessaire-

---

(1) Quoique le docteur Blair ne cite ici que l'Angleterre, c'est l'histoire de tous les pays. Le goût a peut-être varié en France plus que par-tout ailleurs.

ment que tous les goûts sont également bons ; et, quoique cette proposition puisse passer en quelque façon pour les choses de peu de conséquence, ou lorsqu'il ne s'agit que de foibles différences dans les goûts des hommes, l'absurdité de ce raisonnement devient palpable dès qu'on l'applique généralement, ou à des différences extrêmes. Car en bonne foi, quelqu'un pourroit-il soutenir sérieusement, qu'un Lapon ou un Hottentot a dans le goût autant de délicatesse et de correction qu'un Longin ou un Addisson ? ou que, sans manquer de capacité ou de bons sens, on peut considérer un mauvais gazetier comme un historien comparable à Tacite ? Comme cette opinion paroîtroit incontestablement de la dernière extravagance, on doit nécessairement conclure qu'il existe quelque base ou principe pour déterminer la préférence du goût d'un homme sur le goût d'un autre. C'est-à-dire, que les qualités de bon et de mauvais, de faux et de juste, peuvent s'appliquer au goût comme à toute autre chose.

Mais pour éviter sur ce sujet toute méprise, il convient d'observer que la diversité de goût parmi les hommes n'est pas toujours une preuve de sa corruption, et n'exige point que nous ayons

recours dans tous les cas à une règle ou à un principe pour déterminer celui qui a tort ou raison. Les hommes peuvent sans se tromper différer considérablement dans leurs goûts, relativement aux objets. L'un ne prendra plaisir qu'à la lecture des poësies, et l'autre n'aimera que celle de l'histoire. L'un donnera la préférence aux comédies, et l'autre aux tragédies; l'un admirera le style simple, et l'autre le style figuré; les compositions gaîes amusent les jeunes gens; dans un âge plus avancé, on préfère des objets plus sérieux. Quelques nations aiment les pensées hardies et l'expression des passions véhémentes, et d'autres préfèrent une élégance correcte dans le sentiment et dans l'expression. Quoique leurs goûts soient différens, ils ont tous en vue quelques beautés analogues à leur caractère, et aucun d'eux n'est fondé à blâmer le choix des autres. Il n'en est point des questions de goût comme de celles de la raison, où il ne peut y avoir qu'une conclusion juste, et tout le reste est nécessairement faux. La vérité, qui est l'objet de la raison, est une; mais la beauté, qui est l'objet du goût, est de plusieurs espèces très-différentes et très-multipliées. Le goût peut donc admettre une grande latitude ou diver-

sité d'objets, sans rien perdre de sa bonté ou de sa justesse.

Mais pour traiter à fond cette matière, je dois encore observer que la diversité des goûts n'est admissible que lorsque les objets sont différens. Si en considérant le même objet, l'un admiroit sa beauté et l'autre se récrioit sur sa laideur, ce ne seroit point une diversité de goût, mais une opposition directe, et il faudroit incontestablement que l'un des deux eût tort, à moins que nous n'adoptions le paradoxe dont nous avons déjà fait sentir l'absurdité, c'est-à-dire, que tous les goûts sont également bons et justes. Je suppose qu'un homme quelconque préfère Virgile à Homère, et que je donne, au contraire, la préférence à Homère; je ne serai point fondé à dire, que nos goûts sont opposés. Il sera plus sensible à l'élégance et à la sensibilité de Virgile, et je serai plus frappé de la véhémence et de la simplicité d'Homère. Si nous convenons tous deux qu'Homère et Virgile ont de grandes beautés, la différence ne consiste que dans une diversité de goût que nous avons déjà jugée naturelle et admissible; mais si un troisième assuroit qu'Homère est totalement dénué de beautés, qu'il le considère comme un écrivain lourd et insipide, et qu'il

aimeroit autant lire un vieux roman de chevalerie que l'Illiade, je m'écrierois ou qu'il manque tout à fait de goût, ou que son goût est infiniment bizarre, et je m'appuyerois de tout ce que je regarderois comme des règles de goût, pour lui démontrer son erreur.

Il me reste à indiquer quelles sont les règles auxquelles, en pareille occasion, il conviendroit d'avoir recours. Une règle est proprement dit une autorité incontestable qu'on peut appliquer à toutes les choses du même genre. C'est ainsi que la loi des différens pays décide d'une mesure et d'un poids qui servent de règle à tous les poids et mesures de ce pays ; c'est ainsi que la cour sert, dit-on, de règle ou de modèle de la civilité ou de la bonne éducation, et que la sainte écriture est reconnue pour la règle des vérités théologiques.

Lorsque nous disons que la nature est la règle du goût, nous posons un principe vrai et juste pour les cas où son application est possible. Il n'est pas douteux que dans tous les cas où on se propose d'imiter quelqu'objet de la nature, comme, par exemple, les caractères ou les actions des hommes, la conformité avec la nature offre une règle certaine pour apprécier le mérite de l'imitation. L'autorité appar-

tient, dans ces cas, au jugement ou à la raison, qui condamne ou approuve, en comparant l'original avec la copie; mais il y a une infinité d'occasions où cette règle n'est point applicable, et c'est souvent dans un sens vague et indéterminé qu'on emploie l'expression de conformité avec la nature. Il est donc indispensable de chercher quelqu'autre règle de goût plus claire et plus précise.

Le goût a, comme je l'ai déjà dit, pour base fondamentale un sens interne ou un sentiment du beau, naturel à tous les hommes, et susceptible d'être dirigé dans ses applications aux différens objets, par les lumières de la raison. En conséquence, si il existoit un homme qui possédât dans leur plus grande perfection tous les pouvoirs de la nature humaine, dont les sentimens et les raisonnemens fussent toujours justes et sûrs, les décisions d'un tel homme, relativement à la beauté, seroient incontestablement une excellente autorité pour diriger le goût de tous les autres. Lorsque leur goût différeroit du sien, on ne pourroit imputer cette différence qu'à quelqu'imperfection de leurs facultés. Mais comme il n'existe point de mortel assez parfait pour servir universellement de modèle à tous les autres, où trou-

verons-nous une autorité qu'on puisse admettre comme une règle du goût et de la préférence qu'on doit donner à celui de l'un sur celui de l'autre ? Il paroît qu'il n'existe, à cet égard, d'autre autorité que celle du goût de la nature, lorsqu'il est possible de le constater. Ce que tous les hommes s'accordent à juger beau, doit l'être en effet. Le goût qui sympathise avec celui du plus grand nombre doit être considéré comme le plus juste et mériter la préférence. Il faut s'en tenir à cette règle ; c'est l'opinion, ou le sentiment général qui doit décider toutes les questions de goût en dernier ressort. Tous les raisonnemens possibles ne parviendroient jamais à prouver que le goût du tabac est plus agréable que celui du sucre. Celui qui soutiendroit cette proposition passeroit infailliblement pour avoir le goût dépravé, parce qu'il seroit directement opposé au goût général. Il en est de même des sentimens ou des goûts internes. L'opinion générale est définitivement la règle à laquelle le goût ou l'opinion des particulierrs doit se conformer.

Mais pour juger de ce qui est ou n'est pas beau, n'y a-t-il point, dira-t-on, d'autre règle que l'approbation du plus grand nombre ?

Faudra-t-il recueillir les voix avant de déterminer notre jugement personnel des beautés de l'éloquence ou de la poësie ? Non sans doute ; il y a des principes fondés sur la raison, qu'on peut appliquer aux décisions du goût comme à tout autre sujet des sciences et de la philosophie. Si le goût de celui qui fait l'éloge ou la satyre d'un ouvrage de génie est un peu cultivé, il expliquera volontiers les motifs de sa décision. Il s'appuyera des principes et indiquera les choses qu'il blâme ou qu'il admire. Le goût est une sorte de pouvoir composé, dans lequel le sentiment est toujours plus ou moins dirigé par les lumières de l'esprit.

Mais quoique le discernement ou la raison concoure à un certain point au jugement des œuvres du génie, on ne doit pas perdre de vue que la conclusion définitive de nos raisonnemens a toujours pour base le sens et la perception ; nous pouvons raisonner et discuter sur la conduite d'une tragédie ou d'un poëme épique. Des raisonnemens justes serviront à corriger les caprices du goût ou à fixer son incertitude, à établir des principes pour déterminer ce qui est digne d'éloge ou de blâme. Mais, en dernier ressort, tous nos raisonnemens auront pour base le sentiment et la perception.

Cette base fondamentale sera toujours la censure ou l'approbation générale. C'est ce principe qui nous fait préférer un style simple et naturel à un style trop recherché ; une histoire suivie et bien liée, à des récits lâches et décousus ; une catastrophe frappante et bien amenée, à celle qui ne fait point de sensation. C'est en consultant notre cœur et notre esprit ; c'est en examinant les effets produits sur les autres, qu'on peut former des principes qui acquièrent une autorité en matière de goût (1).

(1) La différence entre les auteurs qui font consister les règles du goût dans l'opinion du plus grand nombre, constatée par leur approbation, et ceux qui prétendent que le goût a des principes certains que la raison démontre, est moins réelle qu'apparente. Cette différence n'est, comme tant d'autres controverses, qu'une différence de mots ou d'expressions. Car ceux qui rapportent tout au sentiment ou sens interne, ne font point difficulté d'appliquer aux matières de goût les argumens de la raison. Ils s'appuyent, comme les autres, sur les principes établis, pour juger les beautés de la poésie ou de l'éloquence ; et il est évident que l'approbation générale sur laquelle ils se fondent définitivement, n'est pas moins le produit de la discussion que du sentiment. Ceux qui, au contraire, n'admettant rien d'arbitraire dans les décisions du goût, prétendent que la raison peut les fixer

Lorsque nous déférons au sentiment des hommes l'autorité qui doit servir de règle pour juger les beautés des œuvres de l'art ou du génie, nous devons toujours entendre que cette déférence n'est applicable qu'au sentiment de ceux dont la situation est favorable à la culture et aux progrès du goût. Chacun doit sentir qu'on ne peut pas admettre pour autorité, les notions bizarres des peuples incivilisés ou des siècles d'ignorance. Dans cet état de société, le goût n'a point de matériaux qui puissent l'exercer; ou il n'en existe point, ou il est totalement défiguré. Nous déférons au sentiment des hommes chez les nations civilisées et florissantes où l'éducation est soignée, où les arts sont cultivés,

---

invariablement, ne laissent pas d'avouer que ce qui plaît généralement doit être, par cette raison, jugé digne de plaire, et qu'il n'existe relativement aux objets du goût, ni règles, ni conclusions qui puissent raisonnablement prévaloir, si elles contrarient le sentiment du plus grand nombre. Ces deux systêmes diffèrent donc réellement très-peu l'un de l'autre. Ils admettent tous deux l'influence du sentiment et de la raison, et en accordant à chacun de ces pouvoirs la place qui lui convient, les deux systêmes seront également admissibles. En conséquence, j'ai tâché de présenter le sujet sous ce point de vue.

où on discute librement le mérite des œuvres du génie, où enfin, le goût est perfectionné par la lumière des sciences et de la philosophie.

Et même chez de telles nations, il est possible que le goût dégénère par l'influence des causes accidentelles. Des opinions religieuses, ou la forme du gouvernement, peuvent le défigurer passagèrement. Une cour corrompue peut introduire le goût des faux ornemens et des écrits obscènes. En se livrant au goût du jour, un génie admiré pourra faire approuver ses fautes et avoir des imitateurs. L'envie peut rabaisser quelque temps les productions du plus grand mérite; le caprice populaire ou l'esprit de parti peuvent élever aussi beaucoup trop haut des réputations éphémères. Ces incidens donnent aux décisions du goût l'apparence du caprice; mais elle n'est pas durable. Le goût véritable et naturel ne tarde pas à se montrer, et il l'emporte bientôt sur toutes les illusions introduites par le caprice ou la corruption. Elles peuvent avoir une vogue passagère et induire en erreur des juges superficiels; mais l'examen les fait peu à peu disparoître, et ne laisse subsister que ce qui est fondé sur le sentiment naturel et la saine raison.

Je suis loin de prétendre qu'il existe, pour

le goût, une règle universelle qu'on peut appliquer dans toutes les occasions. Où trouver en effet une règle pour décider les grandes questions de morale et de philosophie qui divisent éternellement les hommes d'opinion? Il est évident, qu'à cet égard, il n'étoit pas nécessaire qu'ils fussent parfaitement d'accord. Il étoit sans doute indispensable que nous eussions des moyens clairs et précis pour déterminer notre jugement sur les choses qui sont moralement bonnes ou mauvaises, sur ce que l'homme doit pratiquer ou dont il doit s'abstenir; mais notre bonheur n'exigeoit point que nous dussions apprécier, dans tous les cas, l'élégance ou la beauté avec la plus parfaite exactitude. Une latitude a donc été abandonnée pour ces objets à la diversité des sentimens, et c'est aux débats ou à la discussion de fixer le degré du mérite auquel les différentes œuvres du génie peuvent prétendre.

De tout ceci, nous devons conclure que le goût est loin d'être un principe arbitraire, sujet à varier avec le caprice de tous les individus, et dénué de toute règle qui puisse faire distinguer le faux du véritable. Sa base est la même dans l'esprit de tous les hommes. Il est fondé sur les sentimens et les perceptions qui

font partie de la nature humaine, et qui opèrent en général avec la même conformité que nos autres principes intellectuels. Lorsque les préjugés ou l'ignorance ont dépravé ces sentimens, la raison peut les épurer et les rétablir, et c'est en les comparant avec le goût général qu'on peut juger s'ils sont ou ne sont pas dans leur état de pureté naturelle. Que des hommes dissertent autant qu'il leur plaira sur les caprices du goût et sur son incertitude, l'expérience démontre évidemment qu'il existe des beautés qui enlèvent infailliblemenl l'admiration générale, lorsqu'elles sont présentées dans leur véritable jour. Dans toutes les compositions, ce qui intéresse l'imagination ou qui touche le cœur, a, dans tous les temps et chez toutes les nations, le don de plaire. Il y a une certaine corde à laquelle le cœur ne manque jamais de répondre lorsqu'on la touche habilement.

C'est ainsi que depuis une longue suite de siècles toutes les nations éclairées ont eu la même opinion de quelques chef-d'œuvres du génie, tels que l'Iliade d'Homère et l'Enéïde de Virgile. C'est ainsi que l'autorité de ces chef-d'œuvres s'est établie, et qu'ils ont servi de règle aux compositions de la poësie, en in-

diquant les beautés auxquelles les hommes s'accordent à donner la préférence. L'autorité ou la prévention peut, dans un temps ou dans un pays, revêtir un poëte ou un artiste médiocre d'une grande réputation ; mais lorsque des étrangers ou la postérité examinent ses ouvrages, l'illusion se dissipe et le goût de la nature reprend son empire. « *Opinionum commenta delet dies ; naturæ judicia confirmat* ». Le temps corrige les méprises de l'opinion et confirme les décisions de la nature.

TROISIÈME LEÇON.

Critique. — Génie. — Plaisirs du goût. — Sublimité des objets.

Gout, critique et génie sont trois termes qu'on emploie souvent sans y attacher des idées distinctes ou précises ; en commençant un cours de leçons où j'aurai fréquemment occasion d'en faire usage, il convient d'en déterminer le sens avec exactitude. Ayant traité du goût dans ma dernière, j'expliquerai dans celle-ci la nature de la critique et ses principes. La saine critique est l'application du goût à tous les beaux arts. Elle a pour objet de distinguer les beautés et les défauts de toutes les compositions ou exécutions quelconques ; de remonter des remarques particulières aux principes généraux, et de former ainsi des règles, ou de tirer des conclusions relatives aux différentes beautés des œuvres du génie.

Les règles de la critique ne se forment point par des inductions qu'on nomme *à priori ;* c'est-à-dire, qu'elles ne sont point le résultat d'une suite de raisonnemens abstraits et indépendans

pendans des faits et des observations. La critique est un art totalement fondé sur l'expérience ; sur l'observation des beautés qui approchent le plus de celles que j'ai précédemment considérées comme des règles ou des modèles, c'est-à-dire, des beautés qui ont été plus généralement applaudies. Par exemple, les règles d'Aristote sur l'unité d'action dans les compositions épiques et dramatiques, n'ont pas été découvertes primitivement dans des discussions de logique, et ensuite appliquées à la poësie. Homère et Sophocle en ont fourni les modèles, et les règles ont été fondées sur l'expérience, on a observé que la narration d'une action unique et entière faisoit généralement sur les auditeurs une impression plus vive et plus agréable que la narration de différens faits décousus et sans relation. Ces observations, indiquées primitivement par l'expérience, ont paru, après un examen, si conformes à la raison et aux principes de la nature, qu'elles ont été généralement adoptées comme des règles certaines, et appliquées ensuite comme la mesure du mérite de toutes les compositions. Telle est, à ce qu'il me semble, la plus probable origine de la critique.

Il est sans doute très-possible qu'un grand

génie observe dans ses compositions toutes les règles de la critique sans les connoître ; ces règles sont dans la nature, et la nature peut par conséquent les suggérer dans l'exécution. Il est très-probable qu'Homère ne connut jamais de système applicable à l'art de la poësie. Guidé uniquement par son génie, il composa en vers une histoire conduite avec régularité, et depuis, elle a toujours été invariablement l'objet de l'admiration. Mais ceci n'est point un argument contre l'utilité de la critique, considérée comme un art : car, comme il n'existe point de génie parfait parmi les hommes, il n'y a point d'écrivain qui ne puisse tirer quelqu'avantage des observations de la critique sur les beautés et les défauts de ses prédécesseurs. Les règles et les observations ne suppléeront jamais sans doute au manque de génie ; elles n'en donneront point à celui qui en est dépourvu, mais elle pourront le diriger s'il existe ; elles contiendront ses écarts et lui indiqueront la juste et belle imitation de la nature. L'art de la critique sert principalement à faire éviter les fautes, et c'est la nature qui produit les beautés.

Ces réflexions peuvent servir à nous faire apprécier les plaintes fréquentes de quelques écrivains contre la critique et ceux qui l'exer-

cent. Ils ont coutume de représenter les censeurs littéraires comme les implacables ennemis de la liberté du génie, comme des tyrans jaloux qui veulent le mettre à la chaîne, et contre lesquels ils sont forcés de réclamer la protection du public; ces préfaces suppliantes ne sont pas propres à donner une grande idée du génie des auteurs. Le bon écrivain verra toujours, sans déplaisir appliquer à l'examen de son ouvrage, les principes du bon goût et de la saine raison. Les déclamations contre la critique supposent ordinairement que le sentiment n'entre pour rien dans ses jugemens, et que les règles fixent exclusivement son attention; mais cette méthode n'est point celle des véritables critiques, elle n'appartient qu'aux pédans. J'ai déjà démontré que les règles de la saine critique sont toutes définitivement fondées sur le sentiment, et que le goût et le sentiment sont indispensables pour en faire convenablement l'application. Comme les ouvrages du goût sont ceux au jugement desquels un plus grand nombre d'individus de toute espèce affichent des prétentions, il y aura toujours nécessairement beaucoup de critiques ou juges incompétens; mais cet inconvénient n'autorise pas plus les invectives

contre la critique en général, que la tourbe des mauvais philosophes et des plats raisonneurs à mépriser la véritable philosophie et la saine raison.

Les applaudissemens que le public prostitue quelquefois à des compositions dont l'examen décèle de très-grandes fautes contre les règles de la critique, pouvoient présenter contre cet art un argument plus plausible. Conformément aux principes de la leçon précédente, le public doit être considéré comme le juge suprême en matière de goût, puisque la règle du goût est fondée sur les sentimens naturels et communs à tous les hommes; mais il faut observer qu'on juge souvent beaucoup trop vîte du goût ou du sentiment public. Ce n'est pas toujours véritablement son goût qui détermine ses premiers applaudissemens d'une production récente. Il y a dans toutes les classes de la société des hommes susceptibles d'être éblouis par des beautés superficielles; mais cette illusion n'est pas durable; il est possible qu'un écrivain jouisse passagèrement d'une grande réputation, en flattant les passions ou les préjugés, en se conformant à l'esprit de parti ou à des opinions religieuses qui peuvent prévaloir quelque temps chez une nation. La saine criti-

que peut blâmer avec raison ce que le public semble approuver dans ces circonstances, et son jugement prend bientôt de l'ascendant, car le jugement de la saine critique s'accordera toujours avec celui du public, dès que ce dernier sera totalement dégagé de préventions.

On est toutefois forcé d'admettre quelques exemples d'ouvrages, qui, malgré leurs très-violentes transgressions aux règles de la critique, n'ont pas laissé d'obtenir une admiration générale et durable. Telles sont les tragédies de Shakespear. Considérées comme des poëmes dramatiques, elles paroîtront excessivement irrégulières; mais il faut observer que ce ne sont ni les irrégularités de Shakespear, ni ses transgressions aux règles de la critique qu'on admire dans ses ouvrages; mais d'autres beautés conformes aux règles, dont l'excellence a couvert ses défauts, désarmé la censure et fixé délicieusement l'attention du public. Le mérite de Shakespear ne consiste, ni dans la confusion des faits d'un grand nombre d'années qu'il entasse dans une seule pièce, ni dans le mélange dégoûtant des scènes du tragique le plus sublime, avec celles du plus grossier comique, ni enfin dans les pensées bizarres et les mauvais jeux de mots dont il

fait trop souvent usage. Ce sont des taches ou des défauts qu'on doit sans doute imputer à la grossièreté de son siècle. On admire le génie de Shakespear dans ses habiles représentations des caractères, dans la vivacité des descriptions, la force des sentimens, et enfin dans le langage naturel aux passions qu'il a exprimées d'une manière supérieure à tous les écrivains, sans exception ; la nature nous fait sentir ces beautés, et la saine critique nous en fait apprécier le mérite.

Je passe à la définition du terme de *génie*. Le goût et le génie sont deux termes qu'on a souvent confondus, parce qu'ils se trouvent souvent joints ou liés ensemble. Leur sens ou leur signification est toutefois très-différente. Il est facile d'en indiquer clairement la distinction, et très-important de ne point la perdre de vue. Le goût consiste dans le pouvoir de juger, et c'est le pouvoir d'exécuter qui constitue le génie. On peut avoir beaucoup de goût pour la poësie, l'éloquence ou quelqu'autre des beaux arts, et n'avoir cependant que peu ou point de génie pour l'exécution. Mais le goût est toujours une des propriétés du génie, et celui-ci doit en conséquence être considéré comme un pouvoir de l'esprit, très-supérieur

au goût. Le génie renferme toujours un pouvoir d'invention ou de création qui ne se borne point à la sensibilité pour le beau qu'il rencontre. Il crée de nouvelles beautés, et les présente de la manière la plus propre à frapper vivement l'imagination. La finesse du goût peut former une critique, mais il faut du génie pour former le poëte ou l'orateur.

Il convient aussi d'observer que le génie s'étend dans l'acception ordinaire du mot fort au-delà des objets du goût. On s'en sert pour indiquer l'aptitude ou le talent naturel qui nous fait exceller dans une partie quelconque. On dit d'un homme qu'il a du génie pour les mathématiques, comme on dit d'un autre, qu'il a du génie pour la poësie, pour la guerre, pour la politique ou même pour une profession purement méchanique.

J'ai dit que le talent ou l'aptitude à exceller dans une chose particulière est naturelle, c'est-à-dire, que nous la tenons exclusivement de la nature. L'étude et l'art peuvent, sans contredit, porter le talent à un plus haut degré de perfection, mais ils ne suffiront jamais pour le produire. Comme le génie est une faculté supérieure au goût, la nature, conformément à son économie ordinaire, a donné moins

d'étendue à ses opérations. Il n'est pas rare de rencontrer des personnes qui ont un goût très-perfectionné pour plusieurs des beaux arts, tels que la musique, la poësie, la peinture et l'éloquence; mais on voit très-rarement, ou pour mieux dire on ne voit jamais un même homme exceller également dans leurs différentes exécutions. Un génie en quelque sorte universel ou également incliné vers plusieurs arts ou professions différentes, n'atteint jamais à la supériorité dans aucune. Quoiqu'on doive peut-être admettre ici quelques exceptions, en général, il est certain que l'application de l'esprit sur un seul objet, exclusivement à tout autre, donne un espoir plus fondé d'un grand succès, qu'une attention alternativement occupée de différentes choses. C'est en rassemblant tous les rayons vers un même point qu'on obtient le plus grand degré d'ardeur possible. J'ai placé ici cette observation en raison de son importance pour les jeunes gens. Elle les invite à s'examiner eux-mêmes avec attention, et à suivre avec activité leurs dispositions pour les talens dont la nature leur a facilité l'acquisition en leur en donnant le génie.

J'ai déjà observé que du génie pour un des beaux arts en suppose toujours le goût; et

il est évident que les progrès du goût servent à étendre et à rectifier les opérations du génie. A mesure que le goût du poëte ou de l'orateur se perfectionne relativement aux beautés de la composition, il leur enseigne à produire des beautés plus finies; mais il peut arriver que le poëte ou l'orateur ait moins de goût que de génie, c'est-à-dire, qu'ils peuvent avoir un génie vaste et hardi, et manquer pour le goût, de délicatesse et de correction. Telle est ordinairement la situation des arts dans leur enfance, où le génie déploie toute sa vigueur, et met dans ses exécutions la plus grande hardiesse, tandis que le goût, dont les progrès lents exigent une longue expérience, est encore loin d'atteindre à sa perfection. Homère et Shakespear en sont des exemples; leurs inimitables écrits manquent trop souvent de délicatesse. On y trouve des tableaux grossiers, que le goût plus épuré des écrivains modernes auroit rejettés, malgré l'infériorité de leur génie, comparé à celui de ces anciens et illustres auteurs. Comme toutes les perfections humaines sont bornées, c'est peut-être par une loi de notre nature, que celui qui exerce une grande vigueur dans ses exécutions est incapable de s'occuper des grâces de détail qui cons-

tituent le dernier poli des ouvrages ou leur perfection, tandis qu'un goût décidé pour ces beautés inférieures indique presque toujours l'impuissance d'atteindre au sublime et aux beautés du premier ordre.

Après avoir expliqué la nature du goût, la nature et l'importance de la critique, et la différence qui existe entre le goût et le génie, nous allons considérer les sources des plaisirs du goût. Ici s'ouvre un champ, qui comprend, dans son étendue, tous les plaisirs de l'imagination, soit qu'ils résultent des objets naturels, ou de l'imitation et de la description de ces objets. Mais mes leçons n'ayant des relations qu'avec les plaisirs produits par les écrits ou les discours, je passerai légèrement sur ceux dont la nature est différente ; je me bornerai à donner quelques notions des plaisirs du goût en général, et c'est sur le sublime et le beau que je fixerai particulièrement mon attention.

Nous sommes loin d'avoir formé sur ce sujet un système. M. Addisson est le premier qui ait entrepris de le traiter régulièrement dans son Essai sur les plaisirs de l'imagination, inséré dans le sixième volume du Spectateur. Il a réduit ces plaisirs à trois chefs, ou

principaux ; la beauté, la grandeur et la nouveauté. Si les réflexions que M. Addisson a faites sur ce sujet ne sont pas très-profondes, elles ont au moins le don de plaire, et d'intéresser ses lecteurs. Il a d'ailleurs le mérite d'avoir frayé un chemin où personne ne s'étoit aventuré avant lui, et quoique quelques écrivains très-ingénieux aient essayé de suivre ses traces; cette curieuse partie de la philosophie critique n'a point encore fait de progrès considérables. Il faut sans doute imputer cette lenteur à la subtilité de tout ce qui concerne les sentimens du goût. Ces objets intéressent, mais dès qu'on veut s'en saisir et en faire le sujet d'une discussion régulière, ils nous échappent. Il seroit difficile de découvrir tous les objets qui plaisent au goût; il le seroit encore plus de définir tous ceux dont on a fait la découverte, et de les ranger convenablement dans leurs classes. Si nous entreprenions d'aller plus loin et d'analyser les causes efficientes du plaisir que certains objets nous font éprouver, nous serions forcés de reconnoître notre impuissance. Par exemple, l'expérience nous apprend à tous que certaines structures des corps nous plaisent plus que d'autres. En suivant encore nos observations, nous découvrons que la régu-

larité de quelques figures et l'agréable variété des autres constituent la base des beautés que nous y remarquons, mais si nous voulons faire un pas de plus, et savoir pourquoi la régularité et la variété produisent dans notre esprit le sentiment de la beauté, tous nos raisonnemens ne présentent, à cet égard, que des solutions très-imparfaites. La nature a étendu sur les premiers principes des sens ou sensations internes un voile impénétrable.

Si la cause efficiente de ces sensations nous est inconnue, leur cause finale est au moins dans un grand nombre de cas plus facile à distinguer; il m'est impossible d'entamer ce sujet sans réfléchir aux grandes notions que les pouvoirs du goût doivent nous donner de la bonté infinie de notre créateur. En nous douant de ces pouvoirs, il a donné aux plaisirs de la vie humaine une vaste étendue. En nous servant uniquement à distinguer les objets extérieurs, les sens de la vue et de l'ouie auroient amplement suffi à tous nos besoins, sans présenter à l'esprit des distinctions de beauté, grandeur, qui sont pour nous une abondante source de jouissances. Ce supplément de magnificence que l'auteur de la nature a ajouté en notre faveur aux merveilles de son

ouvrage est une preuve frappante de sa bienveillance pour la race humaine. Dans son poëme sur les plaisirs de l'imagination, le docteur Akenside a heureusement exprimé cette pensée que M. Addison avoit primitivement mise au jour.

Not content
With every food of life to nourish man
By kind illusions of the woudering sense,
Thou mak'st all nature, beauty to his cye
Or music to his ear.

Imitation du traducteur.

C'est peu de nous avoir donné
Des alimens en abondance ;
Un supplément de bienfaisance
Ajoute encor à ta bonté.
Pour nous de toute la nature
Tu fais un spectacle enchanteur,
Et de l'humaine créature
Tes soins assurent le bonheur ;
Par-tout des beautés, des merveilles
Charment nos yeux ou nos oreilles.

Je considérerai d'abord le plaisir que le sublime et la grandeur produisent, et je me propose de les traiter plus à fond que les autres plaisirs de l'imagination, qui ont un caractère plus

difficile à saisir et une relation moins directe avec le sujet de cet ouvrage. Pour plus grande clarté, je traiterai en premier lieu de la grandeur ou du sublime des objets extérieurs, et ils feront le sujet du reste de cette leçon. Je passerai ensuite à ce qu'on nomme le sublime des œuvres littéraires, et j'en ferai le sujet de la leçon suivante. Je fais une distinction entre la grandeur réelle des objets qui frappent nos regards, et la description de cette grandeur dans les écrits ou les discours, quoique la plupart des critiques les aient mal-à-propos confondues. Je considère le sublime et la grandeur comme deux termes presque synonymes. Toute la distinction qu'on pourroit en faire seroit de dire que le sublime signifie le plus haut degré de la grandeur (1).

Il n'est pas facile d'expliquer bien complètement, avec des mots, l'impression que les objets grands ou sublimes font sur nous, lorsqu'ils frappent notre vue; mais chacun peut en avoir fait personnellement l'expérience. Elle produit intérieurement une sorte d'expansion,

---

(1) Voyez la Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau; par l'abbé Gérard, chap. IV.

elle élève l'esprit fort au-dessus du degré ordinaire, elle y excite enfin un mouvement de surprise qu'il expliqueroit difficilement. L'émotion est incontestablement délicieuse, mais d'un genre sérieux ou même approchant de l'austère, et très-facile à distinguer de l'émotion plus gaie et plus vive que nous fait éprouver la beauté des objets. Les œuvres de la nature déploient à nos regards la grandeur dans la plus grande simplicité, comme les vastes plaines dont l'œil ne découvre point les limites, l'immense Océan et la voûte céleste. Tout ce qui est très-vaste produit l'impression du sublime. Il faut cependant observer que l'étendue en longueur fait une impression plus foible que la hauteur ou la profondeur, quoiqu'une plaine à perte de vue ait un air de grandeur, une montagne escarpée, un profond précipice ou une haute tour d'où nous considérons les objets qu'elle domine produisent un effet plus imposant. L'idée de grandeur attachée au firmament dépend de son élévation et de son étendue. Celle de l'Océan ne vient pas seulement de son étendue, mais de son mouvement continuel et de la force irrésistible de la masse des eaux. Par-tout où il est question d'espace, une sorte d'excès de son étendue dans quelque sens, est

indispensable au caractère de grandeur. Imaginez un objet quelconque sans limites, et vous aurez l'idée du sublime.

Ces observations ont fait imaginer à quelques-uns que le caractère du sublime dépendoit exclusivement d'une immensité d'étendue. Mais cette opinion ne me paroît pas juste ; car il y a une infinité d'objets qui paroissent sublimes, et n'ont pas la moindre relation avec l'étendue : comme, par exemple, un son très-éclatant, le bruit du tonnerre ou du canon, le sifflement des vents, les clameurs d'une multitude, sont incontestablement des objets qui ont un caractère de grandeur. On peut observer en général que l'exercice d'une grande force ou d'un grand pouvoir présente toujours l'idée du sublime, et qu'il est peut-être la plus abondante source de ces idées. C'est ce qui constitue la grandeur des commotions terrestres, des montagnes embrasées et de grands incendies ; des tempêtes sur mer, des débordemens, des ouragans, des éclairs et des éclats de la foudre. Rien n'est plus sublime qu'une force ou une puissance illimitée. Un fleuve qui roule majestueusement ses eaux entre ses rives, est un objet qu'on peut considérer comme très-beau ; mais s'il s'élance hors de son lit, s'il se précipite avec

fracas

fracas et renverse tout ce qu'il rencontre, il devient sublime. C'est des lions, des tygres, et autres animaux très-forts, que les poëtes se servent pour faire des comparaisons sublimes. On voit un cheval de course avec plaisir, mais le cheval de bataille, bardé de fer, donne une idée sublime. Le combat sanglant de deux armées nombreuses est l'exercice de la plus grande puissance humaine. Il réunit une infinité de sources du sublime, et sa description a toujours passé pour un des plus (1) *magnifiques* spectacles qu'on puisse présenter à l'imagination.

Pour répandre sur ce sujet plus de clarté, il convient d'observer que toutes les idées graves, imposantes, ou qui approchent du terrible, contribuent puissamment à former le sublime; comme les ténèbres, la solitude et le silence. Quelles sont les scènes de la nature qui portent l'esprit à un plus haut degré d'elévation, et produisent la sensation sublime? Ce ne sont pas sans doute de riants paysages, des prairies émaillées de fleurs, ni des villes florissantes;

---

(1) Il me semble que hideux conviendroit mieux ici que magnifique. Ce qui est hideux ne peut pas être magnifique. (*Note du traducteur*).

mais des montagnes chargées de neige, ou un lac solitaire, une antique forêt, ou le torrent qui se brise en tombant sur un roc. Les scènes nocturnes sont aussi communément les plus sublimes. La voûte céleste, incrustée durant une belle nuit d'une immense profusion d'étoiles, présente plus à l'imagination l'idée de la grandeur, que dans le plus beau jour, durant le plus grand éclat du soleil. Le son d'une grosse cloche, ou la sonnerie d'une grosse horloge, ont toujours quelque chose d'imposant, mais beaucoup plus dans la nuit et le silence. Les ténèbres ont été souvent employées pour ajouter au sublime de nos idées relatives à la divinité. Au moment d'introduire son héros dans les régions infernales, et de lui révéler les secrets du grand abyme, Virgile s'est servi avec art des idées des ténèbres, du vuide, et du silence.

Dii quibus imperium est animarum, umbræque silentes,
Et chaos, et Phlegethon, loca nocte silentia latè,
Sit mihi fas audita loqui; sit numine vestro
Pandere res altâ terrâ, et caligine mersas
Ibant obscuri, sola sub nocte per umbram
Perque domos ditis vacuos, et inania regna;
Quale per incertam lunam sub luce maligna
Est iter in Sylvis.

Nous devons encore observer que l'obscurité n'est point défavorable au sublime ; l'impression peut être forte, quoique l'objet ne soit point distinct ; car, comme un auteur l'a très-ingénieusement observé, rendre clairement une idée, ou frapper vivement l'imagination, sont deux choses très-différentes ; elle est souvent très-affectée par des objets dont elle n'a qu'une foible conception, c'est ainsi que presque toutes les descriptions qui ont pour objet lapparition des êtres surnaturels, nous présentent des idées sublimes, quoique nous les concevions très-confusément. Leur sublimité est le produit de l'alliage d'une obscurité imposante, avec des idées d'intelligence et de puissance surnaturelles. Un très-beau passage de Job pourra nous servir d'exemple. « En réfléchissant aux » visions de la nuit, lorsque les hommes sont » profondément livrés au sommeil, je fus » saisi d'un tremblement qui fit craquer tous » les os de mon corps. Un spectre passa devant moi, et mes cheveux se hérissèrent ; il » s'arrêta, mais je ne pus point distinguer sa » forme ; j'avois devant les yeux une image ; » tout étoit dans le silence ; et j'entendis une » voix. — *Dieu sera-t-il moins juste qu'un*

» *mortel?* Job, IV, 15 (1) ». Il est évident qu'il ne peut point exister d'idées plus sublimes que celles qui concernent l'être suprême, le moins connu et le plus grand de tous les objets. L'infinité de sa nature, l'éternité de sa durée, et sa toute puissance, sont fort au-dessus de nos conceptions, et les élèvent cependant au plus haut degré qu'elles peuvent atteindre. En général, tous les objets hors de notre portée ou plus éloignés de nous par la distance, soit de lieu ou de temps, nous paroissent plus grands, et l'impression de leur sublimité est favorisée par l'éloignement.

Le désordre est, comme l'obscurité, très-compatible avec la grandeur : souvent même, elle y contribue. Les choses strictement régulières ou méthodiques paroissent rarement sublimes. Les limites sont par-tout visibles; on se sent borné, et l'imagination ne peut plus

(1) La description que Lucrece a faite de l'empire de la superstition sur les hommes, en la représentant comme un spectre hideux qui répand la terreur dans tout l'univers, en présentant sa tête à travers un nuage, et le courage avec lequel Epicure ose la braver, réunit toute la grandeur d'une image imposante, obscure, et sublime.

exercer de grands efforts. L'exacte proportion des parties entre souvent dans la composition du beau, mais on en fait peu de cas dans le sublime. L'aspect sauvage d'une masse de rochers jettés confusément par la nature, présente plus à l'esprit l'idée de grandeur, que s'ils avoient été soigneusement placés avec symétrie.

Dans les foibles efforts, dont l'art humain est capable pour produire de grands objets, la grandeur des dimensions en constitue toujours la principale partie. Le plus beau des édifices ne donnera point l'idée du sublime s'il n'a point une hauteur et une étendue extraordinaires. Il y a aussi en architecture une grandeur, qu'on appelle grandeur de manière, qui consiste principalement à présenter l'objet sous un seul point de vue, afin que la totalité de l'ensemble fasse une impression simultanée. Une cathédrale gothique fait naître des idées de grandeur par sa masse, sa hauteur, son antiquité, sa solidité, et son obscurité imposante.

Il me reste encore à parler d'une autre classe d'objets sublimes, qu'on pourroit appeller moraux ou le sublime du sentiment. Il résulte de quelques opérations particulières de l'esprit humain, de certaines affections ou actions de

nos semblables. L'examen démontrera que tous, ou presque tous les objets de cette classe peuvent être compris sous les noms de magnanimité ou d'héroïsme, et que leurs effets sont tous ressemblans à ceux que produit la vue des grands objets de la nature : ils élèvent l'esprit et font naître l'admiration. Le fameux, *qu'il mourut*, de Corneille dans sa tragédie des Horaces, nous en offre un exemple cité par tous les critiques françois. Porus fait prisonnier après s'être vaillamment défendu, et interrogé par Alexandre qui lui demandoit comment il vouloit qu'on le traitât, répond. -- *En roi*; et César irrité contre le pilote, qui décéloit des craintes devant la tempête, lui dit : -- *Quid times ? Cesarem vehis.* Que crains-tu ? tu portes César. Dans tous ces exemples on trouve le sublime du sentiment. Lorsque dans une situation élevée et critique, nous voyons un homme d'une intrépidité extraordinaire, ne comptant que sur lui-même, inaccessible à la crainte, et méprisant, par quelque grand principe, l'opinion populaire, l'intérêt personnel, les dangers et la mort, nous sommes vivement frappés d'un sentiment du sublime (1).

---

(1) Dans un superbe passage des plaisirs de l'imagi-

La haute vertu est la plus naturelle et la plus abondante source du sublime moral. Dans certains cas toutefois, où la vertu a peu ou point de part, une vigueur ou une force d'esprit extraordinaire ne laisse pas d'imprimer au caractère une apparence de grandeur. L'ambitieux conquérant et l'audacieux conspirateur n'obtiennent jamais notre approbation, mais nous enlèvent souvent une admiration involontaire (1).

---

nation, M. Akenside a présenté et comparé le sublime des objets moraux et celui des objets naturels.

Look then abroad through nature; to the range
Of planets, suns, and adamantine sphéres,
Wheling, uns-haken, through the void imnense;
And speak, ô man! does this capacious scene,
With half that kindling majesty, dilate
The strong conception as when Brutus rose,
Refulgent, from the stroke of Cæsar's fate,
Amid the crowd of patriots; and his arm
Aloft extending, like eternal Jove,
When guilt brings down the thunder, call'd aloud
On tully's name, and shook his crimson steel,
And bade the father of his country hail!
For lo! the tyrant prostrate on the dust;
And Rome again is free. ----

(1) Silius Italicus a donné une sublime idée d'Anni-

J'ai présenté un nombre suffisant de circonstances où le sublime se fait sentir dans des

---

bal, en le représentant environné de toutes ses victoires en guise de gardes. Il adresse le passage suivant à un soldat qui avoit formé le projet d'assassiner Annibal.

Fallit te, mensas inter quod credis inermem
Tot bellis quæsita viro, tot cœdibus armat
Majestas æterna ducem. Si amoveris ora
Cannas, et Trebiam ante oculos, Trasymenaque busta
Et Pauli stare ingentem miraberis umbram.

Un auteur français a fait un tableau approchant de la même espèce. — « Il se cache, mais sa répu-
» tation le découvre ; il marche sans suite et sans
» équipages, mais chacun dans son esprit le place sur
» un char de triomphe. On compte en le voyant les
» ennemis qu'il a vaincus, non les serviteurs qui le
» suivent. Tout seul qu'il est, on se figure autour de
» lui ses vertus et ses victoires qui l'accompagnent.
» Moins il est superbe, et plus il devient vénérable ».
Oraison de Turenne, par Fléchier. Ces deux morceaux sont plus magnifiques que sublimes ; le premier manque de justesse dans la pensée, et le second de simplicité dans l'expression.

Note du traducteur.

Je n'ai pas traduit les deux exemples anglais et latins, parce que ces traductions seroient absolument inutiles à ceux qui en auroient besoin pour compren-

objets inanimés, dans les sentimens et dans les actions des hommes. Dans tous ces cas, l'émotion que nous éprouvons est de la même espèce, quoique les objets qui la produisent soient d'un genre fort différent. La première question qui se présente, est de savoir s'il nous est possible de découvrir une base ou qualité commune à tous ces différens objets, qui puisse indiquer pourquoi ils produisent dans notre esprit la même émotion ? On a beaucoup raisonné sur cette question, mais toutes les conclusions me paroissent peu satisfaisantes. Quelques-uns ont pensé que l'amplitude ou vaste étendue jointe à la simplicité, est toujours directement ou indirectement la qualité fondamentale qui imprime le caractère du sublime. Mais nous avons vu que l'amplitude ou l'étendue n'appartient qu'aux objets sublimes d'un certain genre, et qu'on ne pourroit l'appliquer aux autres que par une extension très-

---

dre l'original. Elles n'en rendroient pas les beautés. Chaque langue a son génie, et je n'ai inséré les exemples anglais, qu'en faveur de ceux qui connoissent cette langue. Les autres trouveront des exemples françois, que j'aurai soin d'ajouter où l'auteur anglais les auroit omis.

forcée. L'auteur d'une recherche philosophique sur l'origine de nos idées, du sublime et du beau, à qui nous sommes redevables d'une infinité de pensées ingénieuses et neuves sur ce sujet, a formé une théorie ou système régulier sur la base suivante, -- que la terreur est la source du sublime, et que pour avoir ce caractère il faut que les objets produisent l'impression de la douleur et du danger. Il est sans doute incontestable qu'un grand nombre d'objets terribles sont très-sublimes. Mais quoique cet auteur ait expliqué ceci très-clairement, et que j'adopte en grande partie ses idées, il me semble qu'en faisant de la douleur et du danger, la base exclusive du sublime, il a beaucoup trop étendu ou généralisé sa théorie; car la sensation propre ou naturelle du sublime est facile à distinguer de celle du danger et de la douleur; cette distinction me paroît même très-frappante dans une infinité de circonstances. Un nombre de grands objets n'ont point du tout de relation avec la terreur; par exemple, la perspective d'une vaste étendue de plaines, ou du firmament dans une belle nuit; ou enfin les sentimens moraux qui excitent notre admiration. Il y a aussi des objets douloureux et terribles, qui n'ont rien de com-

mun avec la grandeur. L'amputation d'un membre ou la morsure d'un serpent sont infiniment terribles et n'ont absolument rien de sublime. Je croirois plus volontiers qu'une force ou une puissance extraordinaire, accompagnée ou non de la terreur, employée à nous protéger ou à nous frapper d'épouvante, peut être considérée, beaucoup plus judicieusement que toutes les autres suppositions, comme la base ou la qualité fondamentale du sublime. En effet, dans le cours de notre examen, je n'ai point rencontré d'objet sublime, dont l'idée n'ait point une liaison directe, ou au moins une association intime avec l'idée d'une grande force ou puissance qui participe à la production de l'objet. Quoi qu'il en soit, je suis loin de considérer cette observation comme suffisante pour établir une théorie. Il me suffit d'avoir présenté cet apperçu de la nature et des différentes sortes d'objets sublimes, et je me flatte qu'il pourra servir de base aux discussions plus approfondies sur le sublime des écrits et des compositions.

QUATRIÈME LEÇON.

Du sublime des compositions littéraires.

La description des objets, ou ce qu'on est convenu de nommer le sublime des écrits, semble se placer naturellement à la suite de notre examen de la grandeur ou du sublime des objets extérieurs qui frappent notre vue. Elle pourroit paroître un peu anticipée ou prématurée; mais comme le sublime des écrits est un genre qui dépend moins que tout autre de l'art ou des ornemens de la rhétorique, il est assez indifférent qu'il soit placé ici ou dans une de mes leçons suivantes.

On a malheureusement employé un grand nombre de termes relatifs à la critique, et particulièrement celui *de sublime*, dans un sens beaucoup trop vague. On connoît assez généralement les Commentaires de César, et le style dont l'auteur s'est servi pour les écrire. Il est infiniment pur, élégant, et simple, mais plus éloigné du sublime que celui de tous les autres auteurs classiques. Cependant un critique allemand, nommé Jean-Guillaume

Berger, qui vivoit dans notre siècle, a prétendu que ces Commentaires sont un parfait modèle du sublime. Il a composé, en 1720, un gros volume in-4°., intitulé : *de Naturali pulchritudine orationis*, tout exprès pour démontrer que les Commentaires de César contiennent une imitation ou exécution fidèle de toutes les règles que Longin applique au sublime du style ou de la composition. Cette citation n'a d'autre but que de prouver combien les idées qui ont prévalu sur ce sujet étoient confuses. Le véritable sens du sublime dans les écrits, consiste incontestablement dans une description d'objets ou de sentimens d'une nature sublime, rendue de manière à faire sur l'esprit une impression puissante. Mais on a trop souvent employé ce terme dans un autre sens très-indéterminé, et par conséquent très-impropre, en l'appliquant à signifier la supériorité de l'excellence d'une composition, soit qu'elle nous présente l'idée de grandeur, de délicatesse, d'élégance, ou d'une autre beauté quelconque. Dans ce sens, les Commentaires de César peuvent sans contredit passer pour sublimes, et on pourroit en dire de même d'un grand nombre de sonnets, de pastorales et d'élégies, tout aussi bien que de l'Illiade d'Ho-

mère. Mais il en résulteroit évidemment une confusion dans les termes, qui détruiroit toute espèce de distinction entre les caractères et le genre des différentes compositions.

J'observerai à regret que, dans son Traité sur ce sujet, le célèbre Longin a souvent donné au terme de *sublime* cette acception impropre. Il commence à la vérité par une définition précise et juste, en le peignant comme un mouvement qui élève l'esprit au-dessus de lui-même, qui le remplit de hautes conceptions et d'un sentiment de fierté généreuse. Mais dérogeant bientôt à cette règle, il y substitue indifféremment toutes les beautés supérieures qui peuvent entrer dans une composition. Il cite, comme des exemples du sublime, une infinité de passages dont tout le mérite consiste dans leur élégance, et qui n'ont pas même indirectement, la moindre relation avec le sublime proprement dit; comme, par exemple, la fameuse Ode de Sapho, sur laquelle il fait une dissertation très-longue. Il indique les sources du sublime; la première est la hardiesse ou la grandeur des pensées; le pathétique est la seconde; la troisième, l'application des figures; la quatrième, l'usage des tropes ou des expressions brillantes,

la cinquième, la cadence ou l'arrangement des mots. Ceci seroit plus convenablement la place d'un traité de rhétorique ou des beautés de la composition en général, mais non pas du sublime, et particulièrement de ces cinq sources deux seulement ont des rapports avec le sublime; la hardiesse ou la grandeur de la pensée, et quelquefois le pathétique ou l'élans des pensées. Les tropes, les figures, et la cadence ou l'arrangement des mots, n'ont pas plus de rapport, ou peut-être beaucoup moins avec le sublime, qu'avec toute autre espèce de bonne composition; car il est le moins susceptible du secours des ornemens. Il paroît donc que, relativement au sujet, on ne doit pas s'attendre à trouver chez Longin des idées claires et précises. Je suis toutefois loin de vouloir rabaisser le mérite de son Traité par cette censure. Je ne connois point de critique ancien ou moderne, qui ait un goût ou un discernement plus vif et plus sûr des beautés de la bonne composition. Il a en outre le mérite d'être lui-même quelquefois sublime. Mais son Traité sur ce sujet étant généralement considéré comme élémentaire, il convenoit que je donnasse mon opinion sur l'instruction qu'il peut fournir. Il est meilleur à con-

sulter pour les beautés générales de l'art d'écrire, que pour le sublime en particulier.

Je reviens à l'idée du sublime des compositions dans la véritable acception de ce terme. C'est toujours la nature du sujet qui doit en faire la base. Si la vue de l'objet que vous voulez peindre n'est point capable de produire des idées élevées, imposantes, et du genre qu'on nomme sublime, votre description ne sera point de ce genre, quelque élégante ou éloquente qu'elle puisse être. En second lieu, il ne suffit pas que votre sujet soit sublime en lui-même, il faut encore qu'il soit présenté sous le jour le plus propre à rendre l'impression frappante ; il faut que l'expression soit forte, concise, et simple. Les succès du poëte ou de l'orateur dans ce genre, dépendent de son degré de sensibilité, de l'impression plus ou moins vive que fait sur son esprit l'objet qu'il veut décrire. L'énergie de l'exécution sera toujours en proportion de l'énergie du sentiment qui la conduit.

C'est, en général, chez les anciens auteurs qu'il faut chercher les plus beaux exemples du sublime. Je suis incliné à croire que les premiers siècles du monde et l'âpreté des mœurs des sociétés naissantes étoient favorables

rables aux émotions du sublime. Le génie étoit disposé à l'admiration et à la surprise. Un grand nombre d'objets étonnoient l'imagination, en maintenoient l'activité, et agitoient vivement les passions. Dans cette situation, les hommes pensent et s'expriment hardiment, sans contrainte. Les progrès de la civilisation modifient le génie d'une manière plus favorable à la clarté et à la correction, qu'à la force ou au sublime.

C'est dans les saintes écritures qu'on trouve le véritable sublime. Les descriptions de la divinité sont infiniment supérieures par la grandeur de l'objet et par la manière de le représenter, à tout ce qu'ont écrit les auteurs anciens ou modernes.

Je citerai pour exemple le sublime passage du pseaume XVII, où l'apparition du seigneur est décrite. — « Dans mon affliction, j'ai invo-
» qué le seigneur et j'ai poussé des cris vers
» mon dieu.

» Et de son saint temple, il a exaucé ma
» voix, et le cri que j'ai poussé en sa présence
» a pénétré jusqu'à ses oreilles.

» La terre a été émue et elle a tremblé;
» les fondemens des montagnes ont été se-

» coués et ébranlés à cause que le seigneur
» s'est mis en colère contre eux.

» Sa colère a fait élever la fumée, et le feu
» s'est allumé par ses regards. Des charbons
» ont été embrasés.

» Il a abaissé les cieux et est descendu ; un
» nuage obscur est sous ses pieds.

» Il est monté sur les chérubins et s'est envolé. Il a volé sur l'aîle des vents.

» Il a choisi sa retraite dans les ténèbres :
» il a sa tente autour de lui, et cette tente
» est l'eau ténébreuse des nuées de l'air. » — Conformément aux principes établis dans ma leçon précédente, nous voyons que les ténèbres et la terreur contribuent ici à rehausser le sublime. En citant le passage de Moïse, « Dieu a dit, que la lumière se fasse, et la
» lumière se fit ; que la terre se fasse, et la
» terre fut faite. »

Longin ne s'est point exposé ici à la censure que j'ai faite de quelques-uns de ces exemples. Ce passage est véritablement du haut sublime, et sa sublimité consiste dans la vive conception qu'il nous donne, d'un pouvoir qui produit avec facilité et rapidité les effets les plus inconcevables. Le passage d'Isaïe, chap. XXIV, XXVII, XXVIII, est du même genre et rendu

avec autant de magnificence et de simplicité. On trouve encore dans les pseaumes un passage qui mérite d'être cité. « Dieu, dit le psalmiste, » imposa le silence aux vagues des mers, aux » sifflemens des vents et aux clameurs du » peuple. » La jonction de deux grands objets, tels que le bruit des vagues et celui des clameurs du peuple, dont la ressemblance frappe vivement l'imagination, produit un effet sublime en les représentant l'un et l'autre subitement forcés, par l'ordre du seigneur, au silence (1).

Homère a été reconnu, dans tous les temps et par tous les critiques, pour un poëte sublime, et c'est la simplicité de sa manière qui donne, en grande partie, le caractère de grandeur à ses compositions. Ses descriptions des combats, l'impétuosité que sa touche animée répand dans les batailles, présentent fréquemment au lecteur de l'Iliade, des modèles du plus haut

---

(1) Cette pensée a produit les deux magnifiques vers si connus, qu'il est presque inutile d'en citer l'auteur.

Celui qui met un frein à la fureur des flots,
Sait aussi des méchans arrêter les complots.

TRAG. D'ATHAL. DE RACINE.

sublime. Les dieux qu'il introduit souvent dans ses scènes guerrières contribuent à en rehausser la majesté.

J'ai choisi ces exemples pour démontrer que la concision et la simplicité sont essentielles au sublime. La simplicité exclut la profusion des ornemens, et la concision retranche toutes les expressions superflues. Voici pourquoi le manque de concision ou de simplicité défigure le sublime; l'émotion occasionnée dans notre esprit par quelque grand objet, l'élève fort au-dessus de son degré ordinaire. L'enthousiasme qui en résulte est délicieux tandis qu'il dure; mais l'esprit tend toujours à redescendre dans sa situation ordinaire. Si l'auteur qui nous a élevés ou qui a tâché de nous élever au-dessus de nous-mêmes, multiplie inutilement les mots; si, parmi les ornemens qu'il entasse sur l'objet sublime, il s'en trouve un qui soit inférieur à la principale image, il la dégrade, et tout est changé. L'esprit se relâche et le sentiment s'affoiblit. Le beau peut rester, mais le sublime a disparu. Lorsque César dit au pilote qui hésitoit à mettre en mer durant la tempête : — « *Quid times? Cesarem vehis*; » nous sommes vivement frappés de la hardiesse de César et de sa confiance dans sa cause et sa

fortune. Ce peu de mots disent tout, et font une impression complète. Lucain a voulu amplifier et orner cette pensée. Vous observerez combien, en la délayant, il l'affoiblit, et que, s'éloignant de plus en plus du sublime, il ne reste vers la fin que de l'enflure et de la déclamation.

Sperne minas, inquit, pelagi ventoque furenti
Trade sinum : Italiam, si, cœlo auctore recusas,
Me pete. Sola tibi causa hæc est justa timoris
Victorem non nosse tuum; quem numina nunquam
Destituunt; de quo male tunc fortuna meretur
Cum post vota venit medias perrumpe procellas
Tutelâ secure meâ. Cœli isti fretique
Non puppis nostræ labor est. Hanc Cesare pressam
A fluctu defendet onus; nam proderit undis
Iste ratis. — Quid tanta strage paratur
Ignoras? Quærit pelagi cœlique tumultu
Quid prœstet fortuna mihi. *Phars. v.* 578.

C'est l'importance de la simplicité et de la concision qui me fait considérer la rime, sinon comme totalement contraire, au moins comme très-nuisible au sublime dans la poësie anglaise. L'élégance guindée de cette versification et la douceur maniérée des consonnances qui reviennent régulièrement à la fin de tous les vers, sont incompatibles avec la sensibilité des

émotions. Elles énervent le sublime, et les mots inutiles que la rime force souvent d'introduire, tendent encore à l'affoiblir. La description dans laquelle Homère a représenté Jupiter ébranlant tout l'Olympe d'un geste de sa tête, a toujours été considérée comme très-sublime; en voici la traduction littérale en français.

« Il dit, et baissant ses sourcils noirs, il fit
» un geste de tête qui agita les célestes che-
» veux de sa tête immortelle, et ébranla tout
» l'Olympe. »

Traduction littérale en anglais.

He spoke, and bending his sable brows, gave the awful nod; while he shook the celestial locks of his immortal head, all Olympus was shaken.

Pope a voulu étendre et embellir cette idée; et dans le fait il n'a réussi qu'à l'affoiblir.

Imitation de Pope.

He spoke; and awful bends his sable brows,
Shakes his ambrosial curls, and gives the nod,
The stamp of fate, and sanction of a God.
High heaven with trembling the dread signal took
And all olympus to its center shook.

Au troisième vers, — *The stamp of fate and sanction of a God,* — n'est qu'une amplification impuissante ajoutée uniquement en faveur de la rime; car elle surcharge l'image et suspend la description. C'est encore pour faciliter la rime, que Pope représente Jupiter comme ayant secoué ses cheveux avant de faire son geste de tête. — *Shakes his ambrosial curls and gives the nod,* est foible et insignifiant. Dans l'original, l'agitation des cheveux est l'effet du mouvement de la tête, et ajoute au tableau un trait pittoresque (1).

---

(1) J'ai inséré cette petite dissertation critique sur Pope en faveur de ceux qui savent l'Anglais. L'opinion du docteur Blair, relativement aux vers blancs, n'est point dépourvue de justesse. Il est certain que pour rimer les pensées, il faut souvent les affoiblir, et il ne l'est peut-être pas moins que la sorte de monotonie que la rime occasionne, n'est point convenable au sublime d'un certain genre. Mais nos oreilles y sont faites, et nous aurions sans doute de la peine à nous accoutumer aux vers blancs. La difficulté de la rime fait en partie le mérite de notre versification, et si on la supprimoit, elle perdroit presque toute la supériorité qu'on lui accorde sur la prose. Il n'est pas moins vrai que la rime force souvent d'énerver la pensée, et que ce qu'on appelle le sublime ne s'accorde pas toujours avec sa régularité.

La liberté, la hardiesse et la variété de nos vers blancs sont infiniment plus convenables que la rime, à toute espèce de poëme sublime. Milton a suffisamment prouvé la vérité de cette assertion. Son génie étoit éminemment incliné vers le sublime, et les premier et second livres de son *Paradis Perdu*, en offrent presque continuellement des exemples.

J'ai dit que la concision et la simplicité sont essentielles au sublime, et j'ai ajouté, en le définissant généralement, que la force est encore une de ses qualités indispensables. La force d'une description consiste en grande partie dans sa concision; mais elle exige aussi un bon choix des circonstances qui forment la description. L'objet doit être présenté sous un point de vue où l'impression soit frappante et complète; car, au moyen des circonstances, chaque objet peut être présenté sous différens aspects, et paroîtra plus ou moins sublime en proportion du genre et du bon ou mauvais choix de ses circonstances. C'est en quoi consiste le grand art de l'auteur et la grande difficulté d'une description sublime. Si elle est trop générale et dénuée de circonstances, on distinguera foiblement l'objet, et il fera peu ou point d'impression; mais si l'auteur insère

quelque circonstance triviale dans sa description, elle sera totalement dégradée.

Un ouragan, par exemple, ou une tempête est naturellement un objet sublime. Mais pour en faire une description sublime, il ne suffit pas de nous étaler tous les termes dont on se sert habituellement pour décrire une tempête violente, comme des arbres rompus, des maisons renversées, etc., il faut y ajouter des circonstances propres à frapper l'esprit de surprise et d'épouvante. C'est ce que Virgile a très-habilement exécuté dans le passage suivant.

Ipse pater, media nimborum in nocte, coruscâ
Fulmina molitur dextrâ; quo maxima motu
Terra tremit; fugêre feræ; et mortalia corda
Per gentes humilis stravit pavor : ille, flagranti
Aut Atho, aut Rodopen, aut alta Ceraunia telo
Dejicit —. *Georg. I.*

Toutes les circonstances de cette magnifique description sont le produit d'une imagination exaltée et vivement frappée de la grandeur de son objet. L'unique tache qu'on pourroit y trouver, seroit peut-être dans ce qui suit immédiatement le passage que je viens de citer : — *Ingeminant austri*, et *densissimus*

imber. Il me semble que les torrens de pluie et les vents du midi succèdent trop brusquement à des images sublimes. Cet exemple peut servir à nous montrer combien il est difficile de descendre avec grâce, sans avoir l'air de tomber.

L'importance de la règle que je viens d'établir, relativement au choix des circonstances dans les descriptions dont l'auteur tend au sublime, n'a point, jusqu'à présent, obtenu l'attention qu'elle mérite. Elle est cependant si bien fondée sur la nature, que la moindre déviation de ses principes est toujours funeste. Lorsque l'auteur ne tend qu'au beau, il peut y atteindre, malgré quelques taches ou de légères imperfections. Le lecteur passera sur quelques circonstances mal choisies, et la première impression des beautés subsistera plus ou moins. Mais le cas devient fort différent, lorsqu'il s'agit du sublime. Une circonstance insignifiante ou une idée ignoble suffit pour en détruire tout le charme. Ceci vient de la nature de l'émotion, que la description sublime tâche d'exciter. Il faut ou qu'elle nous enlève rapidement, ou qu'elle nous paroisse plate et misérable, si elle ne réussit pas complètement. Nous essayons de nous élever avec l'auteur,

l'imagination est émue et prend son essor ; mais elle a besoin d'être soutenue, et si vous l'abandonnez brusquement au milieu de ses efforts, sa chûte est également soudaine et pénible. M. Addisson a observé que dans la description du combat des anges, où Milton les représente arrachant des montagnes et se les jettant à la tête, toutes les circonstances, sans exception, sont sublimes.

From their foundations loos'ning to and fro,
They plucked the seated hills, with all their load,
Rocks, waters, woods, and by the shaggy tops
Uplifting, bore them in their hands.

Dans un passage de Claudius, sur le combat des géans, l'idée de se lancer des montagnes, qui est grande en elle-même, devient tout à fait burlesque, et n'est cependant défigurée que par la seule circonstance d'un géant qui, portant le mont Ida sur ses épaules, a une rivière qui lui coule le long du dos. Virgile a fait aussi dans une de ses descriptions, une faute du même genre, mais plus légère. C'est au sujet du mont Etna, très-propre, sans contredit, à être le sujet d'une description sublime.

Horrificis juxta tonas Ætna ruinis
Interdumque atram prorumpit ad æthera nubem,

Turbine fumantem piceo, et candente favilla;
Attollitque globos flammarum, et sidera lambit.
Interdum scopulos, avulsaque visceramontes
Erigit eructans, liquefactaque saxa sub auras
Cum gemitu glomerat, fundoque exæstuat imo.
ENÉID. III. 571.

A la suite de plusieurs images de la plus grande beauté, le poëte personnifie la montagne de la manière suivante: « *Eructans viscera cum gemitu.* » *Poussant un gémissement et rotant ses entrailles.* En assimilant la montagne à un homme ivre ou malade, il dégrade la majesté de sa description. En vain diroit-on, que le poëte fait ici allusion à la fable du géant Encelade, étendu sous le mont Etna, et qu'il suppose qu'en s'agitant il produit les éruptions du volcan. Il avoit pour objet une description sublime, et les idées qu'on a d'un volcan sont infiniment plus majestueuses que celles des rots d'un géant, si grand qu'on puisse le supposer (1).

(1) La superbe description de la mort d'Hyppolite, dans la tragédie de Phèdre, par Racine, est un exemple du sublime soutenu jusqu'à la fin, et sans une seule pensée ou un seul mot qui puisse l'affoiblir. Cela étoit d'autant plus difficile, que la description est fort lon-

Si on me demandoit quelles sont les véritables sources du sublime, je répondrois qu'il faut les chercher par-tout dans la nature. Les tropes, et toutes les figures et l'art de la rhétorique ne le produiront jamais. C'est en vain qu'on voudroit le créer; il faut qu'il se présente de lui-même et qu'il soit le fruit d'une forte imagination.

Est Deus in nobis; agitante calescimus illo.

Nous portons un feu divin au fond de l'ame,
Lorsqu'il s'agite, il nous enflamme.

Lorsque la nature présente un objet majestueux et imposant, lorsque l'esprit humain déploie quelque affection magnanime et exaltée, si vous saisissez vivement l'impression, si vous la rendez sous des couleurs nobles et frappantes, vous pouvez atteindre au sublime; telles sont ses seules et véritables sources. Pour bien juger si un passage d'une beauté frappante est ou n'est pas du genre sublime, il faut exami-

---

gue, et d'autant plus nécessaire, qu'étant déplacée, il auroit fallu très-peu de chose pour la rendre ridicule. Je ne l'insère point ici, parce que tout le monde la connoît et l'a sous la main.

ner la nature de l'émotion qu'il produit. Si elle n'est point d'un genre élevé, majestueux et imposant, il n'y a point de sublime.

Il résulte évidemment de ces observations, sur la nature du sublime, qu'il consiste dans une émotion qui ne peut pas être durable. Les plus étonnans efforts du génie ne réussiroient point à tenir long-temps notre esprit tendu dans une élévation si supérieure à sa situation ordinaire, dans laquelle il faut inévitablement qu'il redescende. Tous les talens humains sont également incapables de fournir, sans interruption, une longue suite d'idées sublimes. C'est un élans de l'esprit qu'on ne doit s'attendre à rencontrer que comme on voit les éclairs de la foudre, qui nous éblouissent et disparoissent presque au même instant. Ces éclats de génie sont plus vifs et plus fréquens chez Homère et Milton que dans tous les autres auteurs. Shakespear atteint aussi souvent au vrai sublime; mais on n'a point encore vu de composition sublime d'un bout à l'autre. On en pourroit, à la vérité, citer quelques-uns dont les conceptions, toujours nobles et soutenues, maintiennent l'esprit du lecteur dans une élévation qui approche du sublime; et dans ce sens restreint, on pourroit les considérer comme des écrivains

constamment sublîmes. Parmi eux on peut justement placer Platon et Démosthène (1).

Quant au style qu'on nomme sublime, il est en général très-mauvais, et n'a aucune espèce de relation avec le sublime réel. Quelques personnes semblent croire que des expressions pompeuses, une profusion d'épithètes et une certaine enflure contribuent au sublime, ou que peut-être ils le constituent; mais c'est une très-grande erreur. On n'apperçoit rien de semblable dans les exemples du sublime que j'ai cité. -- «*Dieu dit que la lumière se fasse, et la lumière se fit.*» Cette pensée est incontestablement du plus grand sublime; travestissez-la en style soi-disant sublime, et vous direz par l'inconcevable puissance d'un seul mot, le grand arbitre de la nature fit exister la lumière; et

(1) On pourroit peut-être en dire autant des chef-d'œuvres de Racine. Il ne prend peut-être jamais un essor aussi hardi que celui de Corneille; mais il n'est point sujet, comme lui, aux chûtes lourdes et subites. Lorsqu'il a porté notre esprit à une certaine élévation, il n'en descend jamais qu'après la toile baissée. C'est qu'à des conceptions toujours nobles, il joint toujours des expressions proportionnées; c'est qu'il n'en emploie jamais qui puissent dégrader sa pensée.

comme Boileau (1) l'a fort judicieusement observé, la pensée aura perdu en proportion de ce que le style a gagné. Dans tous les bons écrits, en général, le sublime ne consiste point dans les mots, mais dans la pensée ; si elle est véritablement noble, elle ne manquera presque

---

(1) Boileau, que M. Blair cite ici, n'est pas cependant tout-à-fait de son avis. Voici comme il s'exprime sur ce sujet. — C'est en parlant du choix des mots, dans son Traité du sublime. — « Puisque la pensée et la phrase s'expliquent ordinairement l'une par l'autre, voyons si nous n'avons point encore quelque chose à remarquer dans cette partie du discours qui regarde l'expression. Or, que le choix des grands mots et des termes propres, soit d'une merveilleuse vertu pour attacher et pour émouvoir, c'est ce que personne n'ignore, et sur quoi il seroit par conséquent inutile de s'entretenir. En effet, il n'y a peut-être rien d'où les orateurs et tous les écrivains en général, qui s'étudient au sublime, tirent plus de grandeur, d'élégance, de netteté, de poids, de force, et de vigueur pour leurs ouvrages, que du choix des paroles. C'est par elles que toutes ces beautés éclatent dans le discours, comme dans un riche tableau, et elles donnent aux choses une espèce d'ame et de vie. Enfin les beaux mots sont, à vrai dire, la lumière propre et naturelle de nos pensées ».

Traité du sublime, par Boileau, pag. 61 — 62, in-4°., *imprimé à Paris en* 1774.

jamais

jamais de choisir pour se manifester des expressions convenables. Le sublime exclut, à la vérité, les expressions triviales; mais il est également ennemi de l'enflure et de l'affectation. Tout le secret du sublime consiste à dire de grandes choses dans un petit nombre de mots très-simples. C'est chez les auteurs les plus sublimes qu'on trouve toujours, sans exception, le style le plus simple; et lorsque vous voyez un écrivain affecter une recherche de mots, ou une pompe extraordinaire, lorsqu'il larde son sujet d'une profusion d'épithètes, vous pouvez conclure qu'il tâche de suppléer au sentiment par l'expression.

On doit avoir la même opinion du fatigant appârat qui précède chez quelques auteurs, le passage ou la description qu'ils se proposent de rendre sublime. Ils invitent leurs lecteurs à l'attention; ils invoquent leur muse et débitent enfin une litanie d'exclamations insignifiantes pour préparer à la grandeur ou à la majesté de la scène qu'ils vont décrire. Ces sortes d'introductions annoncent que l'imagination de l'auteur commence à foiblir, et qu'elle a tout autant besoin que l'attention du lecteur d'être réchauffée.

Deux défauts sont particulièrement opposés

ou contraires au sublime, la froideur et le phébus ou l'enflure ; la froideur consiste à défigurer un objet ou un sentiment sublime en lui-même, en le concevant foiblement, ou en le décrivant d'une manière ridicule; elle décèle le manque total de génie, ou au moins sa grande stérilité (1). Le phébus ou l'enflure

---

(1) M. Blair cite ici un exemple anglais qui seroit perdu pour la plupart de nos lecteurs. Je l'ai remplacé par les exemples suivans, cités par Boileau, au sujet du style froid.

Timée voulant louer Alexandre, dit — : « Il a conquis toute l'Asie en moins de temps qu'Isocrate n'en a mis a composer son panégyrique ». La comparaison d'Alexandre avec un rhéteur est ignoble et ridicule. Il s'ensuivroit du raisonnement de Timée, que les Lacédémoniens doivent le céder à Isocrate. Il ne mit que dix ans à composer son panégyrique, et les Lacédémoniens furent trente ans à prendre la ville de Messène.

— A propos des Athéniens qui étoient prisonniers de guerre en Sicile, le même auteur dit — : « Que c'étoit une punition du ciel, à cause de leur impiété envers le dieu Hermès, autrement Mercure, et pour avoir mutilé ses statues, parce qu'il y avoit un des chefs de l'armée qui tiroit son nom d'Hermès, de père en fils, savoir Hermocrato, fils d'Hermon ».

Mais Timée n'est pas le seul à qui ces sortes de

consiste à vouloir rendre sublime un sujet ordinaire, ou à vouloir élever un sujet sublime au-delà de toutes les bornes de la raison et du bon sens. Des écrivains de génie peuvent tomber dans cette dernière faute, lorsqu'ils perdent malheureusement de vue le véritable point du sublime : on appelle aussi ce défaut un écart, et Shakespear n'en est pas exempt.

---

platitudes ont échappé. Xénophon et Platon n'en sont pas exempts. Dans le livre que le premier a écrit sur la république des Lacédémoniens, il dit : — « On ne les entend pas plus parler que des pierres ; ils ne tournent pas plus les yeux que s'ils étoient de bronze. Enfin, ils ont plus de pudeur que ces parties de l'œil qu'on appelle en Grec du nom de vierges. » Quelle pensée ! parce que le mot *coré* signifie également en Grec la prunelle de l'œil et une vierge, il veut que toutes les prunelles soient des vierges remarquables par leur modestie.

— Platon, en parlant des tablettes de bois de cyprès où l'on écrivoit les actes publics, s'exprime ainsi : « Ayant écrit toutes ces choses, ils poseront dans les temples ces monumens de cyprès » ; et ailleurs, à propos des murs. — « Pour ce qui est des murs, je suis de l'avis de Sparte, de les laisser dormir, et de ne point les faire lever, tandis qu'ils sont couchés par terre (*a*) ».

(*a*) Il n'y avoit point de murs à Sparte.

Les tragédies de Lée et de Dryden en sont remplies.

Je terminerai ici mes observations sur le sublime, dont j'ai traité amplement, par deux raisons. Premièrement, parce qu'il constitue le plus haut degré d'excellence des écrits et des discours; et secondement, parce qu'il me semble que les meilleurs critiques n'en ont point encore donné des idées assez précises.

Avant de terminer cette leçon, je placerai ici une observation dont je serois fâché qu'on ne se souvînt pas. Elle est relative aux défauts, ou plutôt aux imperfections que j'ai relevées dans les ouvrages de quelques auteurs justement célèbres. Comme je me propose de continuer à me servir, dans l'occasion, de ces exemples, je dois déclarer, une fois pour toutes, que je suis loin de vouloir flétrir leur gloire ou leur réputation. Je trouverai l'occasion de rendre justice à leurs beautés, et je la saisirai avec grand plaisir. Comme il n'y a rien eu de parfait dans ce monde, on peut, sans offenser les écrivains célèbres, trouver quelques défauts dans leurs compositions. Il me seroit beaucoup plus facile d'en trouver chez les mauvais auteurs; mais ils feroient peu d'impression si je les tirois des livres qu'on ne lit jamais. Il me

semble aussi que ma méthode doit contribuer à faire lire les bons auteurs avec plus de plaisir; on distinguera mieux leurs beautés de leurs défauts ; les premières obtiendront l'admiration qu'elles méritent, et seront les seules que l'imitation prendra pour modèles.

CINQUIÈME LEÇON.

De la Beauté, et autres plaisirs du goût.

Comme le sublime constitue un genre particulier de composition, et le plus haut degré de perfection de la poësie et de l'éloquence, il convenoit d'en traiter à fond. Parmi les autres plaisirs qui naissent du goût, quelques-uns ont moins de relation avec notre sujet principal, et n'exigent point généralement une discussion aussi étendue. Je ferai sur la beauté quelques observations qui pourront contribuer à perfectionner le goût et à indiquer en quoi consistent les grâces des descriptions et de la poësie (1).

Après le sublime, le beau est, sans contredit, ce qui plaît le plus à l'imagination; l'émotion qu'il excite est très-facile à distinguer de celle

(1) Voyez les Recherches de Hutchinson sur la beauté et sur la vertu. — Gérard, sur le goût, chap. III. — Recherches sur l'origine des idées du sublime et du beau. — Élémens de critique, chap. III. — Spectateur, vol. VI. — Essai sur les plaisirs du goût.

que le sublime fait naître; elle est d'un genre plus doux; elle élève moins l'esprit, mais elle produit une sorte de sérénité très-satisfaisante. J'ai déjà observé que le sublime fait une impression trop vive pour être durable. Celle du beau se soutient plus long-temps. Il s'étend aussi à plus d'objets que le sublime, et il en comprend même une si grande variété, que les sensations produites par le beau sont très-différentes l'une de l'autre, non-seulement par rapport au degré, mais même pour le genre ou l'espèce. Il n'y a point de terme dont on se serve plus vaguement que de celui de *beauté*. On l'applique indistinctement à presque tous les objets extérieurs qui flattent l'œil ou l'oreille, à toutes les grâces des compositions, à un grand nombre des dispositions de l'esprit, et même à plusieurs objets des sciences abstraites. Il est d'usage de dire également, la beauté d'un arbre, d'une fleur, d'un poëme, d'un caractère et d'un théorême de mathématique.

On concevra facilement qu'il doit être très-difficile ou plutôt impossible de découvrir, dans une si grande variété d'objets, la qualité inhérente ou commune à tous, qui leur fait produire une sensation agréable. Les objets qu'on nomme beaux sont si différens que leur

don de plaire n'est point fondé sur une qualité commune à tous, mais sur différens principes de la nature humaine. La douce émotion qu'ils excitent tous, est un je ne sais quoi de même nature, et on lui donne aussi indistinctement le nom de beauté, quoi qu'elle soit souvent produite par des causes très-différentes.

On a toutefois imaginé des hypothèses très-ingénieuses pour expliquer l'essence fondamentale de la beauté dans tous les objets, et quelques-uns ont prétendu avoir trouvé cette essence ou qualité fondamentale dans l'uniformité qui subsiste à travers toutes les variétés. J'avoue que ceci peut expliquer suffisamment la beauté d'un grand nombre de figures; mais si nous appliquons ce principe à des beaux objets d'un autre genre, comme à la couleur ou au mouvement, nous appercevrons facilement qu'il ne peut pas y convenir. Il n'est pas même vrai que la beauté des objets extérieurs qui ont une figure, soit en proportion de leur mélange de variété et d'uniformité; car quelques-uns nous paroissent très-beaux, sans aucune espèce de variété, et d'autres nous flattent également, quoiqu'excessivement variés. En conséquence, sans adopter aucun système à cet égard, je me bornerai à l'examen

des différentes classes d'objets dans lesquels la beauté se fait remarquer d'une manière plus frappante, et j'indiquerai, autant qu'il me sera possible, les principes distincts de la beauté de tous ces objets.

La couleur nous présente le caractère de beauté le plus simple, et c'est, conséquemment, par elle qu'il convient de commencer. Je n'apperçois ici ni variété, ni uniformité, ni aucun autre principe qu'on puisse considérer comme le fondement de la beauté. Il est impossible d'en trouver une autre cause que la structure de l'œil, qui nous fait recevoir certaines modifications des rayons de la lumière avec plus de plaisir que d'autres. Et nous voyons aussi que, comme l'organe de la sensation varie chez les différens individus, ils diffèrent aussi dans leur choix des couleurs. Il es probable que l'association des idées ait, dans certains cas, une influence sur l'impression que nous font les couleurs. Le verd, par exemple, peut nous paroître plus beau, parce qu'il est lié dans notre imagination aux perspectives ou aux scènes champêtres; le blanc à l'innocence; le bleu, au ciel pur et serein. Tout ce que nous pouvons observer sur les couleurs, indépendamment de ces associations,

c'est que celles qui passent pour les plus belles sont, en général, d'une teinte plutôt délicate qu'éclatante. Telles sont celles dont la nature a orné quelques-uns de ses ouvrages, et que l'art tâche en vain d'imiter, comme le plumage des différens oiseaux et la riche diversité de couleurs que le ciel déploie au lever et au coucher du soleil. C'est-là où le mélange des teintes forme un spectacle enchanteur, qui a été, dans tous les pays, un des textes favoris des descriptions de la poësie.

Des couleurs je passe aux figures, qui nous présentent la beauté sous une grande variété de formes différentes. La régularité se présente d'abord comme une des principales sources de la beauté. Par une figure régulière, j'entends celle dont les parties sont formées suivant une certaine règle invariablement suivie dans leur construction. Par exemple, un cercle, un carré, un triangle ou un exagone flattent l'œil, parce que ces figures sont régulières. Il n'en faut pas, toutefois, conclure que toutes les figures ne plaisent qu'en proportion de leur régularité, ou que la régularité des figures est l'unique base de leur beauté; car une agréable variété est une source de beauté beaucoup plus féconde; et c'est, en conséquence, à ménager habilement

cette variété, qu'on s'attache principalement dans tous les ouvrages destinés uniquement à flatter la vue. Je suis même disposé à croire que la régularité ne nous paroît belle, que parce qu'elle suggère à notre imagination des idées de justesse, d'ordre, de convenance et d'utilité, qui paroissent avoir plus de relation avec des formes régulières et proportionnées, qu'avec celles qui semblent avoir été construites sans aucune espèce de règle. La nature, qui est incontestablement le plus habile des artistes et le plus savant dans l'art de plaire, a préféré la variété à la régularité, dans la composition et l'ornement de tous ses ouvrages.

On observe des proportions exactes dans la construction d'un buffet, d'une porte, d'une fenêtre, etc., parce qu'ils ont l'utilité pour but, et qu'ils le remplissent mieux au moyen de la forme et des proportions qu'on leur donne; mais nous voyons une immense variété dans les plantes, les fleurs et les feuilles. Un canal tracé au cordeau, en ligne directe, est un spectacle fastidieux, en comparaison d'une rivière qui serpente irrégulièrement; les cônes et les pyramides sont beaux; mais les arbres taillés en cônes ou en pyramides sont infiniment moins beaux que lorsqu'on les laisse croître et pousser

au grè de la nature. Pour la commodité des habitans d'une maison, il faut que la disposition de ses appartemens soit régulière; mais un jardin uniquement destiné à l'agrément, rempliroit bien mal son objet, si on lui donnoit la même régularité qu'à des appartemens.

Dans son analyse de la beauté, M. Hogarth observe que les figures terminées par des lignes courbes, sont en général plus belles que celles dont les extrémités présentent des lignes droites et des angles. Deux sortes de lignes constituent principalement, selon lui, la beauté des figures, et il cite une infinité d'exemples à l'appui de sa doctrine. L'une de ces lignes est celle qui serpente; c'est-à-dire, une ligne courbe, qui s'éloigne alternativement en dedans et en dehors de sa direction naturelle, à-peu-près comme la lettre *S*. Il la nomme la ligne de beauté. Il la fait remarquer dans les fleurs, les coquillages et autres ornemens de la nature. Il observe aussi que les peintres et les sculpteurs s'en servent, par préférence, pour les décorations. La seconde ligne, qu'il nomme la ligne des grâces, n'est autre chose que la première, entrelacée au tour d'un corps solide, et il cite les colonnes et les cornes torses. Ses exemples semblent démontrer que la variété est un prin-

cipe si essentiel à la beauté, qu'on pourroit assurer, sans erreur, que l'art de tracer des formes agréables n'est autre chose que l'art de les varier habilement. Le principal attrait de la ligne courbe, si universellement préférée par les peintres, consiste, selon M. Hogarth, dans les inflexions continuelles qui l'éloignent de la roide régularité des lignes droites.

Le mouvement est une autre source de beauté, indépendante de la figure. Le mouvement a, en lui-même, le don de plaire, et les corps qui se meuvent ont, *cæteris paribus*, la préférence sur ceux qui sont immobiles. Le beau n'admet, toutefois, qu'un mouvement modéré ; car, s'il est très-rapide ou très-violent, tel, par exemple, que celui d'un torrent, il appartient au sublime. Le mouvement d'un oiseau qui plane dans les airs est parfaitement beau ; mais la rapidité des éclairs est magnifique et imposante. Il convient d'observer ici, qu'entre le sublime et le beau, il y a souvent très-peu de distance, et qu'il leur arrive quelquefois de s'effleurer ou de se friser l'un et l'autre. Un courant d'eau paisible est un des plus beaux objets de la nature ; mais lorsqu'il s'enfle et produit une rivière majestueuse, le beau disparoît insensiblement et fait place au sublime. L'aspect d'un

jeune arbre flatte la vue ; celui d'un chêne antique et volumineux excite une sorte de vénération. Le ciel pur, d'une belle matinée, offre un spectacle enchanteur ; celui d'une belle nuit présente un spectacle sublime. Mais pour revenir à la beauté du mouvement, on conviendra, je crois, qu'en général, le mouvement direct, ou en droite ligne, est moins beau qu'une direction ondoyante. Le mouvement qui s'élève plaît aussi, plus que celui qui descend. On pourroit citer les ondulations de la flamme et de la fumée, comme des objets qui flattent infiniment la vue. En faisant, de la ligne flottante, un principe de beauté, M. Hogarth observe, très-ingénieusement, que tous les mouvemens communs et nécessaires aux besoins de la vie, s'exécutent en ligne droite ou directe ; mais que, pour les grâces ou les décorations, on emploie toujours les lignes ondoyantes. Ceux qui font une étude des grâces, de l'action et du geste, ne doivent point négliger cette observation.

Quoique la couleur, la figure et le mouvement soient, séparément, des principes de beauté, leur réunion, dans un grand nombre d'objets, rend la beauté plus complète et plus frappante. Les fleurs, par exemple, les arbres

et les animaux nous présentent à-la-fois la délicatesse des couleurs, les grâces de la forme, et quelquefois le mouvement de l'objet. Quoique chacune de ces beautés produise une sensation distincte, elles ont tant d'analogie, qu'elles se confondent en une perception unique de la beauté, que nous attribuons à la vue de la totalité de l'objet : car nous concevons toujours la beauté comme inhérente à l'objet qui nous fait éprouver une sensation agréable, ou nous la considérons comme une sorte de gloire qui l'environne. L'assemblage de beautés le plus complet que la nature puisse offrir, consiste, peut-être, dans la perspective d'un beau paysage, enrichie d'une variété d'objets suffisans, comme des champs émaillés de fleurs, des bocages épars, un cours d'eau vive et des troupeaux pâturans dans des prairies. Si on y ajoute quelques productions de l'art, analogues à la scène, comme un pont qui traverse une rivière, la fumée qui s'élève d'un hameau environné d'arbres, et à quelque distance, l'apperçu d'un édifice majestueux qui réfléchit les rayons du soleil, nous jouirons de toutes les sensations qui caractérisent la beauté dans sa plus grande perfection. Ceux qui n'ont point l'œil et le goût formés à saisir les beautés de ces scènes

pittoresques, réussiront toujours foiblement dans les descriptions poëtiques.

La beauté de la phisionomie humaine est plus compliquée que toutes celles qui ont, jusqu'à présent, fixé notre attention. Elle comprend la beauté de la couleur ou du teint, qui consiste dans la délicatesse de ses nuances, et la beauté de la figure, ou des différens traits qui la composent; mais le principal charme de la phisionomie consiste dans une sorte d'expression qui semble indiquer les inclinations de l'ame ou les dispositions de l'esprit, le bon sens, la douceur, la vivacité, la candeur, la sensibilité, la bienveillance et toutes les qualités aimables. Quelle peut être la raison qui a fait supposer une relation entre la conformation des traits du visage et certaines qualités morales? Est-ce un instinct ou l'expérience, qui nous apprend à distinguer cette relation, et à juger des sentimens du cœur par les traits ou l'expression de la figure? Il ne m'appartient point de discuter une question si difficile à résoudre. Quoi qu'il en soit, il est certain, et généralement reconnu, que la beauté de la phisionomie consiste principalement dans ce qu'on appelle son expression; c'est-à-dire, dans l'indice qu'elle semble

semble donner des dispositions de l'esprit ou des qualités morales.

Ceci nous donne l'occasion d'observer que certaines qualités de l'ame ou de l'esprit nous font toujours éprouver une sensation semblable à celle de la beauté, soit qu'elles s'annoncent par des paroles, par des actions, ou par l'expression de la figure. On divise les qualités morales en deux classes; les hautes et éminentes vertus, qui exigent de grands efforts, ou qui exposent à des dangers et à des souffrances, comme l'héroïsme, la magnanimité, le mépris des plaisirs et le mépris de la mort. En parlant de ces vertus, j'ai déjà observé, dans une de mes leçons précédentes, qu'elles excitent, chez les spectateurs, des idées de grandeur, et une émotion sublime. La seconde classe comprend les vertus sociales, telles que la compassion, l'amitié, la douceur et la générosité. Elles font éprouver à l'observateur une sensation de plaisir si analogue à celle que produit la beauté des objets extérieurs, que, quoiqu'elle soit d'un genre beaucoup plus élevé, on peut, sans la dégrader, la ranger dans la même classe.

L'art produit encore un genre de beauté, différente de toutes celles dont nous avons parlé. C'est, proprement dit, le produit d'une

perception des moyens convenables à un dessein ou un but quelconque, ou des parties dont l'arrangement est bien adapté au dessein du tout ou de l'ensemble qu'on veut exécuter. Lorsqu'en examinant la structure d'un arbre ou d'une plante, nous observons comment toutes les parties, les racines, la tige, l'écorce et les feuilles contribuent à sa nourriture et à sa croissance; lorsque nos regards parcourent alternativement toutes les parties, tous les membres d'un animal vivant; ou quelque ingénieuse invention de l'art, comme une horloge, un navire, etc. le plaisir que nous éprouvons est incontestablement fondé sur le sentiment de la beauté; il est toutefois différent de la perception de beauté produite par la couleur, par la conformation, la variété, ou toute autre espèce de cause dont nous avons déjà parlé. Lorsque j'examine une montre, par exemple, si la boîte est habilement cizelée ou émaillée, je suis frappé de sa beauté dans la première acception de ce terme; j'en admire la couleur brillante, le superbe poli, ou le travail délicat de la cizelure. Mais lorsque mon attention se fixe sur les ressorts et les roues, lorsque l'intérieur de l'ouvrage est l'objet de mon admiration, le plaisir résulte d'une surprise causée par

l'art qui fait concourir au même but un si grand nombre de différentes parties.

Ce sentiment de la beauté, fondé sur la justesse et la convenance, a sur nos idées une influence très-étendue. C'est lui qui nous fait découvrir des beautés dans les proportions des portes, des fenêtres, des colonnes, des arcades, et de tous les ordres d'architecture. Quelque élégance qu'on puisse supposer dans les ornemens d'un édifice, pour peu qu'ils choquent ce sentiment de justesse et de convenance, leur beauté disparoît, et ils ne produisent qu'un effet désagréable à la vue. Les colonnes torses sont incontestablement une très-belle décoration; mais leur air de délicatesse les fait toujours paroître déplacées lorsqu'on les donne pour support à un bâtiment massif qui semble en exiger un plus solide. La vue d'un ouvrage quelconque produit toujours dans notre esprit une association d'idées qui nous fait réfléchir au but ou dessein de l'objet que nous contemplons. Nous examinons naturellement le rapport de ses parties, avec le but que nous connoissons ou que nous supposons, et l'ouvrage nous plaît toujours, lorsque la justesse des rapports est évidente; si au contraire ils ne répondent point du tout au dessein, l'ouvrage

nous paroît difforme. Les idées de rapport et de justesse ont tant d'influence sur nos perceptions, qu'elles décident en grande partie de notre opinion sur la beauté. Cette observation est importante pour tous ceux qui se proposent d'étudier la composition; car un poëme, une histoire, un discours, et toute espèce de composition, exigent, comme les autres ouvrages, une justesse de rapport entre les moyens et le dessein, c'est-à-dire, entre le tout et ses parties. Quelles que soient les beautés de ses descriptions et l'élégance de ses figures, si elles sont déplacées, si elles ne semblent pas être des dépendances naturelles du total : si elles n'y ont point un rapport direct; leur beauté disparoît ou devient même choquante.

Après avoir traité des différens genres de beauté, il nous reste à la considérer dans l'acception qu'on donne à ce terme relativement aux écrits et aux discours. Le sens qu'on lui donne communément est très-vague, car on l'applique indistinctement à tout ce qui plait, soit dans le style ou dans les pensées. Dans l'acception ordinaire, un beau poëme ou un beau discours n'est autre chose qu'une bonne composition; et il est évident que dans cette acception, le sens du beau ou de la beauté est indé-

fini, puisque rien n'en caractérise l'espèce. Il y a toutefois une autre acception un peu moins vague, dans laquelle le beau ou la beauté d'un écrit indique un certain genre de mérite, c'est lorsqu'on se sert de ce terme pour exprimer les grâces ou les agrémens de quelques auteurs dans leur tournure du style ou des pensées. Le genre que cette acception indique n'est ni sublime, ni pathétique, ni très-saillant; c'est celui qui excite chez le lecteur une émotion douce, semblable à celle que fait éprouver l'aspect de la beauté dans un objet naturel. Il élève ou émeut l'esprit foiblement, mais il répand dans l'imagination une sérénité très-séduisante. M. Addisson est un écrivain de ce genre, et l'exemple le plus précis qu'on puisse en présenter. Après lui, on pourroit encore citer Fénélon (1). Quoique Virgile s'élève quelquefois au sublime, on pourroit aussi le ranger dans cette classe, parce que son mérite est plus généralement celui des grâces et de la beauté. Parmi les orateurs, Cicéron tient plus du beau que Démosthène. Le genre de ce dernier l'en-

(1) On pourroit aussi y ajouter Lafontaine, et parmi les auteurs plus modernes, M. de Marmontel et plusieurs autres.

traînoit toujours vers la force et la véhémence.

C'en est assez sur le chapitre de la beauté dont nous avons examiné tous les genres et les formes. Comme plus proche voisine du sublime, elle offre au goût une abondante source de plaisirs, et comme sentiment des différens principes ou aspects de la beauté, elle tend à donner au goût plus de finesse et de perfection.

Mais ce n'est pas seulement sous l'aspect du sublime ou du beau que les objets frappent l'imagination ; d'autres principes leur donnent aussi la faculté de plaire. La nouveauté, par exemple, a été citée par M. Addisson et par tous les écrivains qui ont traité ce sujet. Un objet sans autre mérite que celui de la rareté ou de la nouveauté, produit uniquement par cet attrait, une sensation vive et agréable. Telle est la source de la curiosité naturelle à tous les hommes ; les idées et les objets qui nous sont familiers depuis long-temps ne font qu'une impression insuffisante pour exercer agréablement l'imagination ; mais à la vue d'un objet nouveau ou extraordinaire, l'esprit sort subitement de sa langueur. Ceci explique, en grande partie, d'où naît le plaisir qu'on prend à la lecture des fictions ou des romans. L'émotion qui résulte d'une nouveauté est plus vive et plus

piquante que celle dont la beauté est le principe, mais elle est moins durable. Si l'objet n'a point en lui-même un autre mérite pour fixer notre attention, l'attrait éphémère de la nouveauté ne tarde pas à disparoître.

L'imitation présente encore au goût une source de jouissance. M. Addisson les a nommées les plaisirs secondaires de l'imagination, et leur classe est évidemment très-étendue. Toute imitation produit quelque plaisir, non-seulement celle du beau, ou des grands objets qui retracent les idées de la grandeur ou de la beauté de ces objets, mais même la représentation des objets hideux ou terribles.

C'est également au goût qu'appartiennent les plaisirs qui résultent de la mélodie ou de l'harmonie. La magie des sons de la musique a le don de rendre toutes nos perceptions du sublime et du beau plus exquises. Tel est le principe du plaisir que produit la cadence des vers, et même l'harmonie moins régulière de la prose. L'esprit, les saillies, le ridicule et la malignité fournissent au goût une variété de plaisirs dont nous n'avons point encore fait mention.

Ce que je pourrois ajouter ici sur les plaisirs du goût seroit superflu. J'ai indiqué un nombre suffisant de leurs principes, et il est temps

d'en faire l'application à mon principal objet. Si on me demandoit quelle est la classe des plaisirs du goût, dans laquelle on doit ranger celui que nous font éprouver les beautés de la poësie, de l'éloquence ou de quelque composition brillante, je répondrois que ce plaisir n'appartient point à une classe particulière, mais à toutes en général. L'avantage éminent des écrits et des discours est de comprendre de toute part une vaste et riche étendue, et de déployer dans toute leur perfection, non-seulement les objets d'une classe ou d'un génie, mais, sans aucune exception, tout ce qui flatte le goût ou l'imagination, soit que son plaisir naisse du sublime ou d'un genre de beauté quelconque; ou enfin du dessein, de l'art, des sentimens moraux, de la nouveauté, de l'harmonie, de l'esprit, des saillies, du ridicule ou de la malignité des observations. Nous avons une si grande variété de compositions dans tous les genres, que chacun peut trouver facilement à satisfaire son goût, quelque soit celui de ces plaisirs auquel il donne la préférence.

C'est sur l'étendue illimitée des imitations et des descriptions de l'éloquence et de la poësie, qu'est fondée leur facilité de satisfaire tous les

goûts et toutes les imaginations. En comparaison de la parole et des écrits, tous les expédiens inventés par le génie humain pour peindre les objets de la nature, et rappeler en les représentant les émotions ou les sentimens que ces objets avoient fait naître, sont foibles et insuffisans. Il n'existe rien dans le monde, physique ou moral, que la parole et les écrits ne puissent décrire et présenter à l'esprit sous les plus vives couleurs. C'est par cette raison que tous les critiques considèrent le discours comme le principal ou le premier de tous les arts qui ont pour objet l'imitation ; en le comparant à la peinture et à la sculpture, ils lui donnent très-judicieusement, à beaucoup d'égards, la préférence.

Cette opinion ou dénomination fut primitivement introduite par Aristote dans sa poëtique, et adoptée insensiblement par tous les auteurs modernes. Mais comme il est essentiel de conserver, dans le langage critique, la plus grande précision possible, j'observerai que cette manière de parler n'est point exacte. Ni le discours en général, ni la poësie en particulier, ne peuvent être considérés comme des arts de l'imitation. On doit admettre une distinction entre la description et l'imitation qui présen-

tent deux idées très-différentes. On exécute l'imitation au moyen de quelque chose qui a une ressemblance frappante avec l'objet original ou naturel, et que par conséquent tout le monde peut appercevoir. Tels sont les tableaux et les statues. La description s'exécute en produisant dans l'esprit l'idée d'un objet au moyen de quelques signes ou marques arbitraires ou convenues, qui ne peuvent être comprises que par ceux qui ont connoissance de cette convention; tels sont les mots et les écrits. Les mots n'ont point de ressemblance naturelle avec les idées ou les objets qu'ils servent à exprimer ou représenter; mais une statue et un portrait ressemblent visiblement à leur original : il est donc évident que la description et l'imitation sont d'une nature très-différente.

Dans les cas cependant où le poëte fait parler des personnages, et leur prête des discours convenables à la circonstance, son art peut être plus strictement considéré comme une imitation, et tel est le genre de toutes les compositions dramatiques; mais cette dénomination ne peut convenir, ni au discours narratif ni aux descriptions. Comment pourroit-on dire, par exemple, que la description de Virgile, dans la première partie de son

Eneïde, est l'imitation d'une tempête? Si nous entendions parler de l'imitation d'une bataille, nous aurions naturellement l'idée d'un combat simulé, tel qu'on en voit sur les théâtres quelquefois; mais nous ne supposerions point qu'il fût question des descriptions d'Homère dans son Iliade. J'avoue toutefois que le principal effet de la description et de l'imitation est le même, c'est-à-dire, qu'elles se servent l'une et l'autre de signes extérieurs pour rappeller l'idée d'un objet qui n'est point exposé à la vue; mais cette conformité ne doit pas faire oublier que les deux termes ne sont point synonymes, qu'ils atteignent au même but par des moyens différens, et qu'ils font par conséquent sur l'esprit des impressions différentes (1).

(1) Quoique dans l'exécution de quelques-unes de ses parties, la poësie soit beaucoup moins l'art d'imiter que celui de décrire, il y a cependant un sens dans lequel la poësie peut être généralement considérée comme un art d'imitation. Le poëte, comme M. Gérard l'a fort bien démontré dans l'appendice de son Essai sur le goût; le poëte, dis-je, n'a point en vue l'imitation des choses existantes, mais l'imitation du cours des choses ou de la nature; c'est-à-dire, une représentation de scènes et d'événemens qui n'ont peut-être jamais existé, mais qui peuvent arriver;

Soit que nous considérions la poësie en particulier, ou le discours en général comme l'art

---

parce qu'ils sont conformes à la nature et à la probabilité. C'est probablement dans ce sens qu'Aristote nomme la poësie l'art de l'imitation. M. Harris a très-habilement démontré la supériorité de la poësie, considérée comme imitation ou comme description, sur la musique et la peinture. Le principal avantage de la poësie ou du discours en général, consiste en ce que le peintre est réduit, par la nature de son art, à ne représenter qu'un seul moment, tandis que les écrits ou les discours peuvent présenter toutes les circonstances et le cours d'une transaction d'un bout à l'autre. Il est vrai que le peintre représente avec plus d'avantages que le poëte ou l'orateur, le trait ou l'événement qu'il a choisi pour le sujet de son tableau; car il met sous les yeux au même instant toutes les circonstances, telles qu'elles se sont passées dans la nature, et le discours ne peut les introduire que successivement; et pour se rendre clair, il est souvent forcé de faire un long détail, qui peut produire l'ennui ou échapper de la mémoire, ou enfin embrouiller le fait qu'il veut éclaircir. Mais le tableau ne peut représenter qu'un seul moment de l'action; il ne peut y comprendre ni ce qui a précédé ni ce qui a suivi; il ne peut enfin représenter que les objets visibles. Ses pinceaux ne rendront jamais que très-imparfaitement les caractères et les pensées; ils n'en exprimeront jamais les détails et les variations. Le discours verbal ou écrit

d'imiter ou de décrire, il sera toujours évident que leur faculté de rappeller les impressions des objets réels, est uniquement fondée sur l'acception des mots et sur leur énergie. Puisque telle est la source de leur perfection, il faut y remonter avant de pousser plus loin nos recherches. En conséquence, j'examinerai dans ma première leçon l'origine, les progrès et la construction des langues, et je traiterai ce sujet avec quelqu'étendue.

---

jouit de cet avantage, qui lui assure une haute supériorité sur tous les autres arts de l'imitation.

SIXIÈME LEÇON.

Origine et progrès des langues.

AYANT terminé, sur les plaisirs du goût, mes observations destinées à servir d'introduction au principal sujet de ces leçons, je commencerai ici mes recherches sur le langage, qu'on doit considérer comme la base de tous les pouvoirs de l'éloquence. Elles m'entraîneront dans une discussion très-longue; mais les belles-lettres comprennent peu de sujets aussi dignes d'une discussion approfondie. Je donnerai d'abord l'histoire de la naissance et des progrès du langage, et je passerai ensuite à la naissance et aux progrès de l'écriture. Elle sera suivie de quelques détails sur la construction des phrases ou sur les principes de la grammaire universelle, et je terminerai mes observations par leur application à la langue anglaise (1).

(1) Voyez la dissertation d'Adam Smith sur la formation des langues. — Traité sur l'origine et les progrès du langage. — Essai philosophique sur le langage et sur la Grammaire universelle. — Essai sur

Le langage signifie dans l'acception générale de ce terme, l'expression de nos idées au moyen de certains sons articulés. Par sons articulés, on entend les modulations de la voix, ou des sons qui sortent du thorax et se forment à l'aide de la bouche et de toutes ses parties, c'est-à-dire, des dents, de la langue et du palais. Mes observations feront connoître jusqu'à quel point les sons émis peuvent avoir une relation naturelle avec nos idées. Mais comme cette relation naturelle ne peut, dans aucun système, influer que très-partiellement sur la composition du langage, on peut considérer, en général, la relation entre les mots et les idées comme arbitraire et purement de convention. La preuve est évidente; puisque les différens peuples ont des langues différentes, c'est-à-dire, des sons différemment

---

l'origine des connoissances humaines, par l'abbé de Condillac. — Principes de grammaire par du Marsais. — Grammaire générale et raisonnée. — Traité de la formation canique des langages, par le président des Beossas. — Discours sur l'inégalité des hommes, par Rousseau. — Grammaire générale, par Beauzée. — Principes de la traduction, par Batteux. — Les vrais principes de la langue française, par l'abbé Girard.

articulés, dont ils sont convenus pour se communiquer leurs idées.

Cette méthode d'exprimer la pensée est portée aujourd'hui à son dernier degré de perfection. Le langage exprime avec facilité jusqu'aux plus délicates émotions de l'ame ou de l'esprit. Tous les objets qui nous environnent ont leurs noms; toutes les relations et les différences de ces objets sont minutieusement marquées. Nous exprimons les sentimens invisibles, les notions abstraites, et toutes les idées que la science ou l'imagination ont pu découvrir. Le langage est enfin devenu l'instrument du luxe le plus recherché. La clarté ne nous suffit plus, nous voulons de l'élégance et des ornemens; nous ne nous contentons plus de connoître les pensées des autres, nous exigeons qu'elles nous soient présentées d'une manière qui puisse flater notre imagination, et il est devenu facile de nous satisfaire; telle est aujourd'hui la situation du langage parmi nous, et il y a des milliers d'années que plusieurs peuples ont joui du même avantage. Familiarisés par l'habitude avec ce phénomène, nous le contemplons sans surprise, comme le firmament et les autres grands objets de la nature auxquels notre vue est accoutumée.

Mais

Mais si nous reportions nos regards vers les premiers essais du langage parmi les hommes, si nous réfléchissions à la foiblesse des commencemens, à la lenteur des progrès, aux grands et nombreux obstacles qu'ils ont dû inévitablement rencontrer, nous serions, sans doute, très-surpris de la perfection qu'il a acquise. Nous admirons quelques inventions de l'art, nous nous pavanons de quelques découvertes modernes qui contribuent aux progrès des sciences et des commodités de la vie, nous les considérons comme le *nec plus ultrà* de l'humaine raison. Mais l'invention du langage est très-certainement la plus admirable; et nous en sommes évidemment redevables aux siècles de la plus profonde ignorance, en supposant qu'on puisse la considérer comme une invention humaine.

Considérons la situation de la race humaine à l'époque de la première formation du langage. Les hommes étoient errans et dispersés. Il n'existoit de société que dans les familles, et chez des peuples chasseurs ou pasteurs; continuellement forcés de se séparer les uns des autres, la société des familles devoit être nécessairement très-imparfaite. Comment purent-ils convenir généralement des sons ou

des mots pour exprimer leurs pensées? En supposant que le petit nombre rassemblé par la nécessité ou le hasard, convenoit de quelques sons ou signes, par quelle sorte d'autorité ont-ils pu se répandre chez les autres familles ou tribus, y prévaloir, et parvenir enfin à former une langue? Il sembleroit que pour qu'un langage pût se fixer et s'étendre, il faudroit d'abord que les hommes fussent rassemblés en grand nombre, et que la société eût déjà fait des progrès considérables; mais il paroît aussi que le langage étoit indispensablement nécessaire à la formation de la société; car, comment une multitude d'hommes auroient-ils pu se fixer ensemble et concourir tous à un intérêt commun, s'ils n'avoient pu s'informer réciproquement ni de leurs besoins ni de leurs intentions? Il paroît donc également difficile d'expliquer comment la société put se former avant le langage, ou comment, avant la formation de la société, les mots purent produire un langage; et lorsque l'on considère l'étonnante analogie de presque toutes les langues, les difficultés se présentent en si grand nombre, qu'on est fondé à référer la formation du langage à une instruction ou inspiration divine.

Mais en admettant que la divinité ait influé sur la formation du langage, on ne peut pas toutefois supposer qu'elle en donna tout d'un coup aux hommes un système parfait ou complet. Il est beaucoup plus probable que dieu n'enseigna d'abord à nos premiers parens que le langage nécessaire dans leur situation, et que pour cet objet, comme pour tous les autres, il leur laissa le soin d'étendre et de perfectionner, à mesure que leurs besoins pourroient l'exiger. La première langue devoit, en conséquence, être très-bornée, et nous avons pleine liberté d'examiner comment, et par quelle gradation, les langues ont atteint à leur présent degré de perfection. Dans l'histoire des ses progrès que je vais présenter, on trouvera des choses curieuses en elles-mêmes, et très-utiles à nos futures discussions.

Si nous supposons une époque antérieure à l'invention des mots ou à leur connoissance, il est évident qu'un homme ne pouvoit communiquer ce qu'il sentoit à un autre, que par le cri de la passion, accompagné des mouvemens et des gestes analogues à la sensation ; car ces signes sont les seuls documens que les hommes ont reçu de la nature, et qu'ils com-

prennent tous. Si l'un d'eux avoit voulu détourner un autre d'aller dans un endroit, après y avoir lui-même éprouvé du danger ou de la frayeur, il n'auroit eu d'autre moyen que de pousser les cris, et de faire les gestes qui expriment la terreur, comme feroient encore aujourd'hui deux hommes qui se rencontreroient dans une isle déserte, et qui, ne parlant point la même langue, voudroient se faire entendre l'un de l'autre. Les exclamations que les grammairiens ont nommées des interjections, sont l'expression naturelle de la passion vivement émue, et servirent incontestablement de premiers élémens ou de commencemens au langage.

Lorsque la nécessité exigea une communication plus étendue, et que les objets commencèrent à être distingués par des noms, de quel expédient peut-on supposer que les hommes se servirent pour inventer des mots et des noms ? Ils tâchèrent très-certainement d'imiter par le son des noms, la nature des objets qu'ils vouloient désigner, à-peu-près comme un peintre qui se sert de la couleur verte pour représenter le feuillage ou la verdure. Lorsqu'on vouloit donner une dénomination à quelque objet âpre ou violent, on devoit employer un son analogue, et c'étoit le seul moyen

de faire naître l'idée de cet objet dans l'imagination de celui dont on vouloit se faire entendre. Supposer que l'invention des mots, et la dénomination des choses s'exécutèrent arbitrairement, sans choix ni raison quelconque, seroit supposer un effet sans cause. On doit avoir eu toujours quelque motif pour choisir une dénomination plutôt qu'une autre; et dans les premiers efforts des hommes pour former un langage, nous ne pouvons point leur supposer des motifs plus naturels que le desir de peindre, par des sons, l'objet qu'ils vouloient nommer plus ou moins complètement, en proportion de la possibilité d'exécuter, avec la voix, cette imitation.

Lorsqu'il étoit question de dénommer des objets relatifs au son, au bruit, ou au mouvement, on trouvoit facilement des mots pour exécuter l'imitation. Il ne s'agissoit que de donner à la voix l'intonation du son et du bruit que l'objet extérieur avoit coutume de produire, et de former son nom en conséquence. Aussi trouvons-nous dans toutes les langues une infinité de mots adoptés sur ce principe; comme le nom de l'oiseau qu'on appelle *coucou*, par imitation de son cri, comme le *siffle-*

ment des serpens et des vents, comme le *cliquetis* des armes, etc. etc.

On trouve rarement cette analogie dans les noms des objets qui n'étant relatifs ni au bruit ni au mouvement, ne frappent que la vue, et moins encore dans les termes adoptés aux idées morales ; un grand nombre de savans prétendent toutefois que quoiqu'elle y soit moins sensible, elle n'en est pas totalement disparue, et qu'en remontant à la racine des mots, on trouveroit, dans toutes les langues, une sorte d'analogie entre les noms et les choses qu'ils expriment. Ils observent, relativement aux idées morales et intellectuelles, que tous les termes qui servent à les exprimer, sont universellement dérivés des noms d'objets visibles qu'on supposoit leur être analogues ; et quant aux objets que la vue seule peut atteindre, ils assurent que leurs dénominations sont adaptées, dans un grand nombre de langues, à des sons qui expriment leurs qualités distinctives ; comme, par exemple, la fluidité, la stabilité, la concavité, la douceur, la violence, sont dépeintes, disent-ils, par le son de certaines lettres ou syllabes qui ont une relation avec ces objets visibles, à raison de l'imitation que l'organe de la voix peut faire de

leurs qualités extérieures ou distinctives. Ils prétendent que ce mécanisme naturel a servi de premier principe à toutes les langues et à la racine du plus grand nombre de leurs mots (1).

En admettant la vérité de ce système, il s'ensuivroit que la première composition ou forma-

---

(1) Vid. Plat. in Cratylo. — « Nomina verbaque non posita fortuito, sed quadam vi et naturæ facta esse, P. Nigidius in grammaticis commentariis docet, rem sanè in philosophiæ dissertationibus celebrem. In eam rem multa argumenta dicit, cur videri possint verba esse naturalia, magis quam arbitraria; *vos* inquit, cum dicimus, motu quodam oris conveniente; cum ipsius verbi demonstratione utimur, et labias sensim primores emovemus, ac spiritum atque animam porrò versum, et ad eos quibus consermocinamur intendimus. Aut contra cùm dicimus *vos* neque profuso intentoque flatus vocis, neque projectis labiis pronunciamus; sed et spiritum et labias quasi intrà nosmetipsos coercemus. Hoc fit idem et in eo quod dicimus, *tu*, *et ego*, *et mihi*, *et tibi*. Nam sicuti cum adnuimus, et abnuimus, motus quodam illo, vel capitis vel oculorum, à natura rei quam significat, non abhorret, ità in his vocibus quasi gestus quidam oris et spiritus naturalis est. Eadem ratio est in Grœcis quoque vocibus quam esse in nostris animadvertimus.

A. Gellius, es noct. Atticæ, lib. X, cap. 4.

tion des langues ne fut point arbitraire. Les anciens philosophes disputèrent long-temps pour savoir. — *Utrùm nomina rerum sint naturâ aut impositione?* Si les mots étoient purement des signes de convention qui ne devoient l'existence à aucune autre considération qu'au bon plaisir des inventions; ou s'il y avoit dans la nature quelque principe qui pût servir à expliquer le choix des différens noms qu'on avoit appliqués aux choses. Les philosophes de la secte de Platon, donnèrent la préférence à la dernière de ces deux opinions.

Quoi qu'il en soit, le principe de la relation naturelle des mots avec les objets, n'est applicable au langage qu'à l'époque de sa naissance. Quoiqu'on en apperçoive encore quelques vestiges dans toutes les langues, ce seroit en vain qu'on chercheroit à expliquer ainsi toute la construction des langues modernes. A mesure que les termes d'un idiome se multiplient, on y introduit une foule de dérivés et de composés arbitraires qui s'éloignent toujours de plus en plus de leurs premières racines, et perdent insensiblement toute espèce de ressemblance ou d'analogie de son, avec les choses qu'ils expriment. Telle est la présente situation du langage. On peut considérer en général les mots

dont nous nous servons aujourd'hui, comme des signes, et non comme des imitations; comme arbitraires ou de convention, et non comme les signes naturels des idées. Mais il me paroît incontestable que plus nous remonterons vers la naissance du langage, plus nous y découvrirons les traces des expressions de la nature. Comme on ne put primitivement le former que sur l'imitation, il dût être d'abord plus pauvre et plus borné dans le nombre de ses termes; mais aussi plus expressif par les sons qu'il ne l'est aujourd'hui. On peut donc considérer ceci comme caractéristique des premiers temps, ou des commencemens du langage parmi les tribus sauvages.

La manière de prononcer les mots ou d'émettre les sons, forme un second indice caractéristique de la récente formation du langage. J'ai déjà montré que les interjections ou les exclamations passionnées en furent les premiers élémens. Pour se communiquer leurs sentimens, les hommes se servirent des cris et des gestes qui leur étoient indiqués par la nature. Lorsqu'ils eurent inventé des mots et des noms, la méthode de s'exprimer par des signes ne cessa pas tout d'un coup d'être en usage; car, durant les premiers temps, les mots furent en

trop petit nombre pour tout comprendre, et les hommes se servirent long-temps d'un mélange de mots, de gestes et d'exclamations. Aujourd'hui même, lorsqu'un individu tâche de s'énoncer dans une langue qu'il possède imparfaitement, il a recours à ces expédiens pour se faire entendre; et, conformément au système qui démontre que le langage fut originairement composé, autant qu'il étoit possible, sur la ressemblance ou l'analogie des sons avec la chose représentée, les hommes durent naturellement prononcer les mots avec plus d'emphase ou de force, tant que le langage continua d'être un genre de peintures où les sons tenoient lieu de nuances et de couleurs. On peut donc admettre pour principe, que dans les premiers temps qui suivirent la formation des langues, la prononciation étoit plus mélangée de gestes, d'exclamations et d'inflexions qu'elle ne l'est aujourd'hui. Il y avoit plus d'action dans les discours; on employoit plus fréquemment les tons larmoyans ou chantans.

Ce fut d'abord par nécessité qu'on se servit de ces expédiens; mais lorsqu'une plus grande variété de termes et de mots les rendit moins nécessaires, lorsque les langues devinrent plus abondantes, l'ancienne manière de parler sub-

sista chez différentes nations, et les inventions de la nécessité, furent considérées et employées comme des ornemens. Les nations dont le génie étoit impétueux ou ardent préférèrent une façon de parler qui flattoit leur imagination. La vivacité d'esprit fait joindre souvent l'action au discours, et varier les intonations. C'est d'après ce principe que le docteur Warburton explique pourquoi on trouve si fréquemment le discours en action chez les prophètes de l'ancien testament, comme lorsque Jérémie brise le pot d'argile à la vue du peuple, lorsqu'il jette un livre dans l'Euphrate, etc. Le docteur juge que cette manière de s'exprimer pouvoit être très-significative et très-naturelle dans des temps où les hommes avoient l'habitude de mêler l'action et le geste à tous leurs discours (1). Dans toutes les occasions où les

---

(1) Il est certain que si on pouvoit exprimer tous les mots ou toutes les idées par des actions visibles, ce langage conviendroit, dans certaines occasions, mieux que le discours, pour se faire entendre d'une multitude. Son attention seroit plus fixée, rien ne lui échapperoit, et chaque action n'étant point annoncée par la précédente, comme les mots le sont l'un par l'autre, feroit une impression plus vive et plus durable.

peuplades du nord de l'Amérique avoient à se communiquer quelque affaire d'intérêt général, c'étoit au moyen de certaines actions ou gesticulations qu'elles se faisoient entendre. Les branches de Wampum, données ou reçues, exprimoient leurs pensées aussi intelligiblement que les mots ou les discours.

Quant aux inflexions de la voix, elles sont si naturelles que plusieurs peuples ont trouvé plus facile d'exprimer leurs diverses idées, en prononçant différemment le même mot, que d'inventer des mots différens pour toutes leurs idées. C'est ce qu'ont fait, en particulier, les Chinois. Leur langue n'a pas, dit-on, un très-grand nombre de mots; mais dans le discours, ils varient au moyen du ton, chaque mot de cinq à six manières, et il a autant de différentes significations. Ceci doit donner à leur parler une cadence qui approche fort du chant; car les inflexions qui, dans l'enfance des langues, consistoient en cris aigres et dissonnans, doivent s'être adoucis en proportion des progrès du langage vers sa perfection, et avoir formé insensiblement des espèces de notes musicales qui ont donné naissance à ce que nous appellons la prosodie des langues.

Une remarque digne d'attention est que les

langues grecques et romaines ont toujours conservé le mélange des gestes et la prononciation musicale. Cette observation est indispensable pour l'intelligence de plusieurs passages des auteurs classiques qui ont rapport aux harangues publiques et aux spectacles que les anciens représentoient sur leurs théâtres. Différentes circonstances indiquent que la prosodie des Grecs et des Romains, étoit beaucoup plus complète que la nôtre, ou qu'ils employoient, dans le discours, des inflexions de voix beaucoup plus fortes. La quantité ou mesure de leurs syllabes étoit plus fixe que dans les langues modernes, et frappoit plus sensiblement l'oreille. Indépendamment de leur mesure ou de leur différence de longueur, elles étoient presque toutes marquées par des accens graves, aigus ou circonflexes, dont nous avons presque totalement abandonné l'usage. Mais nous savons qu'ils servoient à faire hausser ou baisser le ton de voix de l'orateur. La prononciation de nos langues modernes devoit leur paroître d'une monotonie insignifiante et insupportable. La déclamation de leurs orateurs, et la prononciation de leurs acteurs, au théâtre, approchoient de ce qu'on nomme, en musique, *le récitatif*. On pouvoit les noter

et y joindre un accompagnement d'instrumens. Plusieurs savans en ont cité des preuves; et s'il en étoit ainsi, chez les Romains, comme cela paroît démontré, on ne peut pas douter qu'il n'en fût de même chez les grecs, dont la langue étoit infiniment plus musicale, et qui portoient beaucoup plus loin l'attention pour le ton et la prononciation dans leurs spectacles et dans leurs discours publics. Dans sa poëtique, Aristote considère la musique de la tragédie comme une de ses parties principales et essentielles.

Il en étoit de même, relativement aux gestes, car on peut observer que les fortes intonations et les gestes animés sont inséparables. Tous les anciens critiques ont considéré l'action comme l'indispensable et principal talent de l'orateur public. Chez les Grecs et les Romains, l'action des orateurs et des comédiens ou acteurs étoit infiniment plus véhémente que celle qui est d'usage parmi nous. Le fameux Roscius passeroit probablement pour un maniaque.

Les anciens mettoient tant d'importance aux gestes, sur leurs théâtres, qu'ils partagèrent, dit-on, quelquefois le même rôle entre deux acteurs, d'une manière qui, selon les idées de notre temps, devoit former un étrange spectacle. Un des deux acteurs prononçoit les

paroles du rôle sur le ton convenable, et l'autre étoit chargé d'en faire les gestes. Nous apprenons de Cicéron qu'il eut avec Roscius une contestation, dont le sujet étoit de décider lequel de l'orateur ou du comédien étoit capable d'exprimer un sentiment d'un plus grand nombre de manières différentes, l'orateur, au moyen des phrases, et le comédien au moyen des gestes. Sur le théâtre, il ne fut plus, à la fin, question que des gestes; car, sous les règnes d'Auguste et de Tibère, la pantomime devint le spectale favori du peuple. Elle agitoit l'ame et faisoit verser autant de larmes que la tragédie. Les Romains portèrent si loin la passion pour la pantomime, qu'il fallut faire des lois pour empêcher les sénateurs d'étudier cet art publiquement.

Quoique, dans la déclamation et sur le théâtre, les gestes et le ton fussent sans doute plus prononcés que dans la conversation, cependant les discours publics, de quelque espèce qu'ils puissent être, doivent nécessairement avoir quelque analogie ou proportion avec le discours ordinaire; et des spectacles publics, tels que je viens de les décrire, n'auroient jamais pu être goûtés d'une nation dont le ton et les gestes auroient été habituellement aussi froids et languissans que les nôtres.

Lorsque l'empire Romain fut envahi par les barbares, ces peuples flegmatiques négligèrent les accens, les tons et les gestes originairement introduits, par la nécessité, et conservés si long-temps dans les langues grecque et romaine. A mesure que la langue latine se fondit dans leurs idiômes, le caractère du parler et de la prononciation commença insensiblement à changer dans toute l'Europe. La musique ou cadence du langage, la pompe de la déclamation et l'action théâtrale ne fixèrent plus que très-foiblement l'attention. Le parler ordinaire et le discours public devinrent très-simples, et tels que nous les voyons aujourd'hui, dépouillés de toute la magie des gestes et des intonations qui distinguoient les anciennes nations. A la restauration des lettres, le génie des langues étoit si changé, les peuples avoient pris des manières si différentes, qu'il ne fut pas aisé de comprendre les observations des anciens auteurs, relativement à la déclamation et aux spectacles publics. Le parler simple, des peuples du Nord, exprime assez les passions pour émouvoir ceux qui ne sont point habitués à plus de véhémence; mais des intonations plus variées et des gestes plus animés sont l'expression naturelle d'une sensibilité plus vive. La

prosodie

prosodie des langues modernes approche de la musique, en proportion du degré de vivacité de ceux qui s'en servent. Lorsqu'un Français parle, il varie plus qu'un Anglais, ses tons et ses gestes; et chez l'Italien, cette variété est encore plus frappante. La prononciation musicale et les gestes expressifs sont encore aujourd'hui le caractère distinctif de l'Italie.

De la prononciation du langage, nous passerons à son style, dans les premiers temps, et nous en examinerons ensuite les progrès successifs. Comme les hommes prononcèrent d'abord fortement les mots, et ajoutèrent des gestes aux cris ou aux sons qui exprimoient imparfaitement leurs idées, leur langage dût être nécessairement rempli de figures et de métaphores très-incorrectes, mais très-expressives.

Des observations superficielles pourroient faire penser que les manières de s'exprimer que nous appellons des figures, sont une invention postérieure aux progrès des langues, dont nous sommes redevables aux rhétoriciens ou aux orateurs. Mais ce seroit une grande erreur; car jamais les hommes n'employèrent, dans le discours, une aussi grande profusion de figures

qu'à l'antique époque où ils manquoient de mots pour exprimer leurs idées.

Premièrement, au défaut de noms propres adaptés à tous les différens objets, ils étoient réduits à se servir du même nom pour exprimer plusieurs choses, et il en résultoit nécessairement des comparaisons, des métaphores, des allusions et toutes les formes du discours qui le rendent figuré. Secondement, comme les choses dont ils parloient le plus souvent consistoient dans les objets matériels et visibles dont ils étoient environnés, ces objets reçurent des noms long-temps avant qu'ils eussent inventés des mots pour exprimer les inclinations du cœur, les dispositions de l'esprit, ou toute autre idée morale ou philosophique. En conséquence, la base du langage étant totalement composée de mots qui signifioient quelqu'objet visible, la langue devint inévitablement très-métaphorique. Pour exprimer un desir, une expression ou quelqu'autre sentiment, on n'avoit point de termes particulièrement adaptés à cet objet, et il fallut, par conséquent, peindre l'émotion ou la passion au moyen d'une allusion aux objets visibles qui, ayant avec eux quelque sorte d'analogie, pouvoient les indiquer à ceux dont on vouloit se faire entendre.

Mais indépendamment de la nécessité, d'autres circonstances contribuèrent à la naissance du style figuré dans les premiers temps du langage. Durant l'enfance des sociétés, l'imagination et les passions ont une grande influence sur les hommes. Répandus, dispersés et peu instruits du cours des choses, ils rencontrent chaque jour quelque objet qui leur paroît étrange ou neuf. La crainte et la surprise étant leurs passions les plus ordinaires, elles doivent nécessairement influer sur leur langage. Ils employent habituellement l'hyperbole et l'exagération. Ils chargent toutes leurs descriptions de couleurs infiniment plus vives et d'expressions plus véhémentes que les hommes qui vivent dans des temps plus éclairés, où l'imagination est plus correcte, où les passions sont plus calmes, où, enfin, l'expérience a familiarisé avec un plus grand nombre d'objets. J'ai déjà indiqué comment les premières tribus prononçoient leurs mots, et cette prononciation devoit considérablement influer sur leur style. Lorsque la conversation est composée de gestes animés, de vives exclamations et d'intonations très-variées, l'imagination a plus d'exercice, et les passions sont plus émues.

Cette situation influe sur le style, et le rend infiniment plus pathétique.

Ces raisonnemens sont confirmés par des faits incontestables. On a observé, chez tous les peuples où la société à peine débrutie est encore dans sa première enfance, que leur langage est rempli de figures, d'hyperboles et d'enflure. Les sauvages de l'Amérique en offrent une preuve constatée authentiquement. Chez les Iroquois et les Illinois, les traités et toutes les transactions publiques sont rédigés en style plus pompeux, et parsemés de métaphores plus hardies que nos productions poëtiques (1).

---

(1) L'exemple suivant donnera une idée de la singularité de leur style. Voici comme les chefs des cinq nations du Canada s'exprimèrent en concluant un traité de paix avec les Anglais. — « Nous nous félicitons d'avoir enfoui en terre la hache rouge, si souvent teinte du sang de nos freres. Nous l'enterrons, et nous plantons l'arbre de paix. Nous plantons un arbre dont la tige atteindra jusqu'au soleil, et ses branches s'étendront de manière à être vues de très-loin. Puisse-t-il pousser long-temps, et n'être point arrêté dans sa croissance; puisse son feuillage ombrager votre pays et le nôtre. Attachons solidement ses racines, étendons-les jusqu'à vos colonies les plus reculées. Si les

On en trouve un exemple non moins frappant dans le style de l'Ancien Testament, rempli par tout d'allusions à des objets visibles. L'iniquité ou le crime est représenté sous le nom d'une tunique remplie de taches ; la misère, par l'action de boire dans la coupe de la surprise; les vaines entreprises, par l'action de se repaître de cendres; une vie coupable, par un sentier tortueux ; et la prospérité, par la lumière du seigneur qui luit sur une tête, etc. Nous avons donné à ce style, le nom de style

---

Français vouloient secouer l'arbre, nous en serions avertis par l'ébranlement des racines qui tiendront à notre pays. Puisse le grand esprit nous permettre de jouir sur nos nattes d'un repos paisible. Puissions-nous ne jamais creuser la terre pour en retirer la hache et abattre l'arbre de paix. Battons et durcissons fortement le terrein qui la recèle. Qu'une source vive et rapide traverse la fosse et efface tous les maux passés de notre souvenir. Le feu qui embrasoit depuis long-temps l'Albanie, est éteint, et les larmes de nos yeux sont taries. Nous renouvellons aujourd'hui le traité et la chaîne de notre amitié. Puisse-t-elle être toujours claire et brillante comme l'argent ! Ayons soin qu'elle ne contracte point de rouille, et qu'aucun de nous n'entreprenne d'en dégager son bras, etc. ».

oriental, comme s'il appartenoit plus particulièrement aux peuples de l'Orient. Cependant, le style des Américains et d'autres observations démontrent évidemment qu'il ne dépend ni du climat, ni de la contrée; mais de la situation ou de la date des sociétés et du langage.

Ceci peut servir à répandre un peu de lumière sur le paradoxe qui tend à démontrer que l'origine de la poësie est antérieure à celle de la prose. J'aurai occasion de discuter plus amplement cette question, lorsque je traiterai de la nature et de l'origine de la poësie. Il suffira d'observer ici qu'il résulte des observations précédentes, que le style de toutes les langues doit avoir été primitivement poëtique ou fortement imbu de l'enthousiasme, et chargé des expressions métaphoriques qui distinguent la poësie.

A mesure que le langage devint plus abondant, il s'éloigna du style figuré qui avoit été d'abord son caractère distinctif. Lorsque les hommes eurent inventé des noms pour tous les objets physiques ou moraux, ils furent dispensés d'avoir recours si souvent aux circonlocutions et aux périphrases. Le style devint plus précis, et par conséquent plus simple. La véhémence du ton et des gestes tombèrent

insensiblement en désuétude. L'imagination eut moins d'exercice, et le jugement en prit davantage. Les relations des hommes se multiplièrent et s'étendirent ; et dans leurs correspondances, la clarté du style fut le principal objet qui fixa leur attention. Au lieu des poëtes, les hommes prirent les philosophes pour instituteurs, et leurs raisonnemens, sur les différens objets, introduisirent les compositions du style simple, que nous nommons aujourd'hui la prose. Phérécide, de Scyros, le maître de Pythagore, fut, dit-on, le premier qui composa des ouvrages en prose. Le langage poëtique ou métaphysique cessa enfin tout à fait dans la conversation et dans les correspondances ordinaires. On le réserva pour les sujets où les ornemens paroissoient plus convenables.

Après avoir suivi l'histoire du langage, dans une partie de ses variations ; après avoir examiné sa structure primitive, la composition de ses mots, la manière de les prononcer et le style ou caractère général du langage, il me reste à le considérer sous un autre jour, relativement à l'ordre et à l'arrangement des mots ; nous trouverons qu'il a fait, à cet égard, des progrès proportionnés à ceux que nous venons de passer en revue.

SEPTIÈME LEÇON.

Origine et progrès du langage et de l'écriture.

LORSQUE nous considérons l'arrangement des mots dans une phrase ou une proposition qui a un sens quelconque, nous trouvons une différence très-remarquable entre les langues anciennes et les modernes. L'examen de cette différence servira à mieux approfondir le génie du langage et à indiquer les causes des changemens qu'il a subi à mesure que les sociétés se sont perfectionnées.

Pour concevoir avec plus de clarté les changemens dont nous allons nous occuper, il faut remonter, comme nous l'avons déjà fait, à la plus ancienne époque des langues. Figurons-nous un sauvage dont la vue d'un objet, tel qu'un fruit, par exemple, excite le désir, et qui prie un autre de le lui donner. Supposons, d'abord, que ce sauvage ne connoît point les mots; il tâchera de se faire entendre en montrant, avec vivacité, l'objet qu'il désire, et la passion lui fera pousser un cri. Supposons ensuite qu'il connoît l'usage

des mots, le premier qui sortira de sa bouche sera naturellement le nom de l'objet désiré; il ne dira point, conformément à notre construction, donnez-moi ce fruit; mais il suivra la construction latine, et dira: *ce fruit donnez-moi*, *fructum da mihi*. La raison en est évidente; son attention est exclusivement fixée sur le fruit qu'il désire; c'est-là l'objet qui l'occupe, qui l'excite à parler, et qui doit par conséquent être le premier nommé. Cet arrangement traduit littéralement en mots le geste que l'instinct de la nature a enseigné au sauvage avant qu'il connût les mots, et il est par conséquent certain qu'il doit naturellement suivre cet ordre.

Accoutumés à ranger les mots d'une manière différente, nous nommons l'ancien ordre une inversion. Cependant, quoiqu'il ne soit pas le plus conforme à la logique, il est le plus naturel, parce qu'il est suggéré par l'imagination et le désir, qui nous portent toujours à faire, en premier lieu, mention de leur objet. Nous pourrions donc conclure, *à priori*, que tel est l'ordre dans lequel les mots furent habituellement rangés avant la formation des langues. Aussi trouvons-nous cet arrangement des mots dans les langues les plus anciennes, telles que

le grec, le latin, et, comme je l'ai oui-dire, dans le russe, l'esclavon, le gaëlique, et dans la plupart des idiômes de l'Amérique.

L'arrangement le plus communément suivi dans la langue latine, est de placer d'abord le mot qui exprime le principal objet du discours avec ses circonstances, et ensuite la personne ou la chose qui agit sur cet objet. C'est ainsi que Salluste, dans la comparaison du corps et de l'esprit, dit: *Animi imperio, corporis servitio magis utimur*. Cet ordre rend évidemment la pensée plus vive et plus frappante que si on l'énonçoit conformément à la construction française, comme dans la traduction suivante: *Nous nous servons plus du commandement de l'esprit et du service du corps*. L'ordre latin convient mieux à la rapidité de l'imagination, qui court d'abord naturellement vers son premier objet, et, après l'avoir nommé, l'a présent durant le reste de la phrase. On peut fairela même observation sur le passage suivant tir é dHorace.

Justum et tenacem propositi virum
Non civium ardor prava jubentium
Non vultus instantis tyranni
Mente quatit solidâ.

Quiconque a du goût, doit sentir que cet

arrangement des mots répond bien mieux que l'ordre exigé dans la construction française, à la place que les différens objets tiennent dans l'imagination. *Justum et tenacem propositi virum*, qui forment le principal objet de la phrase, seroient nécessairement placés à la fin.

J'ai dit que dans les langues grecques et latines, l'arrangement le plus ordinaire est de placer d'abord ce dont l'imagination de celui qui parle est plus frappée. Je ne prétends pas dire toutefois que cet ordre soit sans exception. L'harmonie de la période peut quelquefois en exiger un autre, et dans des langues aussi susceptibles que la grecque et la romaine, de cadences, d'accents, de modulation, l'harmonie des périodes étoit une étude qu'on cultivoit soigneusement. Quelquefois aussi, l'attention qu'on donnoit à la clarté, à la force, ou à une suspension adroite du sens de l'orateur, forçoit de changer l'ordre, et produisoit des variations si fréquentes, qu'il ne seroit pas facile de les réduire à un seul principe. Mais le génie et le caractère des anciennes langues étoit de laisser la plus grande liberté à l'arrangement des mots, et l'orateur pouvoit les placer dans l'ordre qui flattoit le plus son imagination. L'hébreu forme toutefois une exception. Quoique cette

langue admette quelques inventions, elles y sont plus rares, et ses constructions approchent beaucoup plus des nôtres que celles des Grecs et des Latins.

Toutes les langues modernes de l'Europe ont adopté un arrangement différent des anciennes. Celui des mots admet parmi nous peu de variété dans la prose. Ils n'ont généralement qu'un seul ordre qu'on pourroit nommer l'ordre du bon sens. On place d'abord dans la phrase la personne qui parle, ou la chose qui agit, ensuite son action, et enfin l'objet de son action; de manière que les idées se succèdent, non pas suivant le degré d'importance que les objets ont dans l'imagination; mais suivant l'ordre du temps et de la nature.

Un écrivain anglais ou français qui voudroit complimenter un grand personnage, diroit: Il m'est impossible de passer sous silence la douceur, la clémence et la modération qui accompagnent toutes vos actions dans l'exercice du pouvoir suprême. Ici, nous présentons d'abord la personne qui parle; il *m'est* impossible; ensuite ce qu'elle doit faire, *impossible de passer sous silence;* et enfin l'objet de l'action, c'est-à-dire, la douceur, la clémence et la modération de l'objet de l'éloge. Dans ce

passage, extrait et traduit de Cicéron, l'auteur suit un ordre tout à fait contraire. Il présente d'abord l'objet qui fait naître la pensée de l'orateur, et place à la fin l'orateur et son action. — « *Tantam mansuetudinem tam inusitatam inauditamque clementiam, tantumque in summa potestate rerum omnium modum, tantus nullo modo prœterire possum.* » Orat. pro Marcello.

L'ordre latin est plus animé; le nôtre est plus clair et plus distinct. Les Romains rangeoient ordinairement leurs mots suivant l'ordre dans lequel les idées se présentent à l'imagination, et nous suivons l'ordre dans lequel le jugement porte à placer ces idées, lorsqu'on veut les présenter de suite à l'imagination des autres. Il paroît donc que notre arrangement est la suite des progrès dans l'art de parler; le but du discours est de communiquer clairement ses idées.

Dans la poësie, où nous sommes censés nous élever au-dessus du style ordinaire et parler le langage de l'imagination et de la passion, la liberté du choix dans l'arrangement des mots est moins restreinte; les transpositions et les inventions y sont admises; mais ces licences poëtiques sont restreintes dans des bornes très-

étroites, en comparaison des anciennes langues. Les langues modernes varient du plus au moins dans le degré de ces licences. La langue française est de toutes, celle qui admet le moins d'inversions, soit en prose ou en vers. La langue anglaise en permet davantage. C'est l'Italien qui a plus conservé l'ancienne habitude des transpositions, et il paroît qu'il en résulte quelquefois de l'obscurité chez ceux de leurs auteurs qui en font un plus fréquent usage.

Il convient d'observer ici que dans la structure de toutes les langues modernes, il se trouve une circonstance qui borne presque nécessairement l'arrangement des mots à un seul ordre fixe et déterminé. Nous n'avons point les différences de terminaisons qui déterminent dans le grec et le latin, les divers cas des noms et les temps des verbes, et qui inquent les rapports qu'ont entre eux tous les mots d'une phrase, quoiqu'ils soient placés dans ses différentes parties. Dans ma leçon suivante, j'aurai occasion de parler plus amplement de ce changement dans la structure des langues, dont il résulte évidemment, que pour marquer l'étroite liaison qui existe entre deux mots d'une phrase, nous sommes souvent

réduits à les placer immédiatement à la suite l'un de l'autre. Les Romains pouvoient, par exemple, s'exprimer très-intelligiblement de la manière suivante: « *Extinctum Nimphæ crudeli funere Daphnim flebant.* » C'est-à-dire, les Nimphes déploroient la mort cruelle de Daphnis.

On entendoit facilement la phrase latine, parce que les mots *extinctum* et *Daphnim*, étant tous deux à l'accusatif, on voyoit que le substantif et l'adjectif, quoique placés aux deux extrêmités du vers, se rapportoient l'un à l'autre, et qu'ils étoient gouvernés par le verbe *flebant* dont *Nimphæ* étoit évidemment le nominatif. Les terminaisons différentes mettent ici tout en ordre, et rendent la liaison des mots parfaitement claire. Mais traduisons-les littéralement en français ou en anglais: --- Mort, les Nimphes par un cruel trépas, Daphnis pleuroient. Il devient une énigme dont le sens est inconcevable (1).

(1) C'est encore pis en Anglais, parce que les verbes ont au singulier et au pluriel la même terminaison. Car ce passage, quoique très-irrégulier, seroit pourtant intelligible en Francais; mort, les nymphes, par un cruel trépas Daphnis pleuroient. — Mort, ainsi

Dans les anciennes langues, la différence des terminaisons indiquoit ce qui gouvernoit les mots d'une phrase, et ceux qui avoient entre eux des rapports. Cet avantage leur donnoit la plus grande liberté de transposer les mots et de les ranger de manière à satisfaire l'imagination et à charmer l'oreille. Lorsque les peuples du Nord, qui envahirent l'empire des Romains, modifièrent leur langue, les cas des noms et les différentes terminaisons des verbes tombèrent d'autant plus facilement en désuétude, que ces barbares attachoient peu d'importance aux avantages qui en résultoient. Ils ne s'occupoient que de l'abondance et de la clarté des expressions; s'embarrassant fort peu de l'harmonie des sons ou d'un arrangement de mots qui pût flatter l'imagination; ils bornèrent

qu'il est écrit, ne peut se rapporter qu'à Daphnis, et *pleuroient* ne peut se rapporter qu'à nymphes; ainsi voilà l'énigme éclaircie. Mais en Anglais, — *dead the nymphes by a cruel fate* Daphnis *lamented.* — *Lamented* pourroit se rapporter à *Daphnis* comme à *nymphes*, parce que *lamentoit* et *lamentoient*, s'expriment également en Anglais par *lamented*. Le singulier et le pluriel des verbes n'ont point de terminaisons différentes; le même mot absolument sert à l'un et à l'autre.

leurs

leurs efforts à tâcher de s'exprimer de manière à présenter leurs idées dans l'ordre le plus clair et le plus intelligible. Il en résulte que, si au moyen de sa simplicité dans l'arrangement des mots, la langue anglaise a moins d'harmonie, de force et de beautés que la grecque et la latine, elle est au moins plus claire et plus facile à comprendre.

J'ai démontré quelle a été la marche naturelle des langues, relativement à plusieurs objets importans, et cette connoissance de leur génie et de leurs progrès est la base d'un grand nombre d'observations, non moins utiles qu'intéressantes. D'après ce qui a été dit dans cette leçon, et dans la précédente, il paroît que les langues ont été primitivement très-pauvres, ou composées d'un très-petit nombre de mots; mais très-énergiques par le son des mots, et que la prononciation, jointe au secours du ton et du geste, les rendoient très-expressives. Le style étoit figuré et poëtique, l'arrangement animé et bizarre. Dans tous les changemens successifs des langues, durant les progrès de la civilisation, le bon sens a pris l'ascendant sur l'imagination, et la marche des langues a suivi, à cet égard, celle de l'homme qui avance en âge. Durant la jeunesse, l'ima-

gination exaltée a une influence dominante; à mesure que les années s'écoulent, l'imagination se calme et le jugement mûrit. Il en est de même de la langue; elle passe de la stérilité à l'abondance, de la vivacité à l'exactitude, du feu de l'enthousiasme au sang-froid et à la précision. L'harmonie imitative, la véhémence des gestes et des tons, les inversions, le style figuré et tous les caractères d'une langue naissante, se prêtoient mutuellement des secours. Ils ont tous cédé peu à peu aux sons arbitraires, à une prononciation modeste, au style simple, et à l'arrangement le plus clair. La langue moderne est devenue plus correcte, mais moins énergique et moins animée. Elle prêtoit plus précédemment à l'éloquence et à la poësie; elle convient mieux aujourd'hui à la philosophie et à la raison.

Après avoir considéré les progrès du langage, je passe à ceux de l'écriture, dont l'examen n'exige point une discussion si longue.

L'écriture est incontestablement, après le discours, l'art le plus utile aux hommes; c'est, proprement dit, un discours perfectionné. Sa date est par conséquent plus récente. Les hommes ne pensèrent d'abord qu'à se communiquer verbalement leurs pensées à l'aide

des mots ou des sons ; mais ils ne pouvoient se parler qu'en présence. Ils imaginèrent depuis, pour converser avec les absens, des marques ou caractères qui parlent à la vue, et que nous nommons écriture.

Il y a des caractères écrits de deux espèces ; les uns sont les signes des mots, et les autres des choses. Les peintures, les hiéroglyphes et les symboles sont du dernier genre, c'est-à-dire, les signes des choses. Les caractères alphabétiques, en usage dans toute l'Europe, sont les signes des mots. Ces deux sortes d'écritures diffèrent l'une de l'autre très-sensiblement.

Les premiers essais de l'écriture furent très-certainement des peintures. L'imitation est si naturelle à l'homme, que dans tous les temps, et chez tous les peuples, on a inventé quelqu'expédient pour copier ou tracer la ressemblance des objets sensibles ; et les hommes n'auront pas tardé à se servir de ces expédiens pour informer les absens d'une partie de ce qui s'étoit passé, ou pour conserver la mémoire des faits dont ils vouloient perpétuer le souvenir. Ainsi, pour exprimer un meurtre, on a tracé la figure d'un homme étendu à terre, et celle d'un autre homme debout, à côté de

lui, et tenant dans sa main une arme capable de donner la mort; c'étoit la seule sorte d'écriture connue dans le Mexique, lorsque l'Amérique fut découverte. On dit qu'au moyen de ces peintures historiques, les Mexicains avoient transmis et conservé le souvenir des principaux événemens de leur empire. Ces sortes d'annales devoient être toutefois très-imparfaites, et les nations qui n'en ont point d'autres, sont évidemment encore très-ignorantes. Les peintures peuvent représenter la partie des événemens qui frappe les yeux, mais non pas leurs liaisons, ni décrire les qualités qui échappent à la vue, ni donner enfin une idée des discours des hommes ou de leurs dispositions.

Pour suppléer, en quelque sorte, à cet inconvénient, on inventa plus tard les caractères hiéroglyphiques, qu'on peut regarder comme le second pas vers l'art de l'écriture. Les hiéroglyphes consistent dans certains symboles destinés à représenter des objets invisibles, avec lesquels on supposoit que les symboles avoient une ressemblance ou analogie. Un œil étoit le symbole hiéroglyphique de la science, et l'éternité, qui n'a ni commencement ni fin, avoit un cercle pour emblême. Les hiérogly-

phes formoient donc un genre de peinture plus perfectionné et plus étendu. Les peintures représentoient les objets visibles qui frappent les sens, et au moyen des analogies, les hiéroglyphes peignoient les objets invisibles.

On trouva chez les Mexicains quelques traces des caractères hiéroglyphiques mélangés avec leurs peintures historiques; mais c'est en Egypte que cette écriture fut particulièrement cultivée et portée régulièrement à la plus grande perfection. C'étoit au moyen des hyérogliphes que les prêtres d'Egypte transmettoient leur science mystérieuse et si vantée. En conséquence des qualités qu'ils attribuoient aux animaux, et de celles qu'ils supposoient aux objets naturels, ils formoient, des uns et des autres, les emblêmes des objets moraux, et les employoient à cet usage dans leurs écritures. C'est ainsi qu'ils se servirent de la figure d'un vipère, pour représenter l'ingratitude; d'une mouche, pour l'imprudence; d'une fourmi, pour la sagesse; d'un faucon, pour la victoire; d'une cigogne, pour un enfant docile, et d'une anguille, pour un homme que tout le monde fuit, parce qu'ils prétendoient qu'on ne trouve jamais ce poisson avec ceux

d'une autre espèce. Ils joignoient quelquefois deux ou plusieurs de ces emblêmes ensemble; par exemple, un serpent et la tête d'un faucon, pour exprimer la nature et Dieu qui la gouverne. Mais comme les propriétés des objets qu'ils prenoient pour la base de leurs hiéroglyphes étoient, pour la plûpart, imaginaires, et leurs allusions ambiguës ou forcées; comme la complication des caractères les rendoit encore plus obscurs, et devoit exprimer très-imparfaitement la nature des choses, cette sorte d'écriture, nécessairement énigmatique et embrouillée, n'a pu servir que très-foiblement à répandre aucune espèce de connoissance.

On a prétendu que les prêtres de l'Égypte avoient imaginé les hiéroglyphes pour se réserver exclusivement la connoissance de leur mystérieuse instruction, et que c'est pour cette raison qu'ils les préfèrent aux caractères alphabétiques. Mais c'est évidemment une erreur. On se servit d'abord des hiéroglyphes par nécessité et non par choix ou par finesse. Jamais on n'en auroit eu l'idée si on avoit connu les caractères alphabétiques. La nature de cette invention indique clairement les essais primitifs et grossiers qui conduisirent plus

tard à la découverte de l'écriture. C'étoit une extension de la peinture, ou une représentation des objets visibles. Il est vrai que, dans les temps postérieurs, lorsque l'écriture alphabétique fut introduite en Egypte, et que l'hiéroglyphe cessa d'y être en usage, les prêtres continuèrent de s'en servir, comme d'un genre d'écriture sacrée qui leur devint particulière, et répandit un air de mystère sur leur culte et leurs connoissances. Ce fut dans ces temps que les Grecs commencèrent à communiquer avec l'Egypte, et quelques-uns de leurs écrivains se trompèrent en supposant que l'objet auquel ils voyoient appliquer exclusivement les hiéroglyphes, étoit la cause qui avoit donné lieu à cette invention.

Lorsque les hiéroglyphes ou symboles des objets invisibles eurent remplacé et perfectionné, à certain point, l'écriture qui consistoit d'abord en peinture, ou représentation des objets visibles, quelques nations firent un pas de plus, et se servirent de signes arbitraires qui n'avoient ni analogie ni relation avec les choses ou les objets qu'ils représentoient. Telle fut l'écriture des Péruviens, qui se servoient de petits cordons de différentes couleurs; au moyen des nœuds de diverses

grosseurs et différemment arrangés, ils parvinrent à former des signes pour s'instruire et se communiquer mutuellement leurs pensées.

L'écriture des Chinois est à peu près du même genre : ils n'ont ni caractères alphabétiques ni sons simples pour composer leurs mots. Chaque caractère représente une idée; c'est une marque qui signifie une chose, ou un objet, et le nombre de ces caractères est nécessairement immense, puisqu'il doit répondre à tous les objets et à toutes les idées qu'ils ont occasion d'exprimer; c'est-à-dire, au nombre total des mots dont ils se servent dans le discours. Il faut même qu'il excède considérablement le nombre des mots; car ceux-ci ont presque tous des acceptions différentes, qui dépendent du ton sur lequel on les prononce. L'écriture chinoise est composée, dit-on, de soixante-dix mille de ces caractères. Pour les lire et les écrire couramment, il faut étudier toute sa vie. Ceci est un violent obstacle, qui doit considérablement ralentir les progrès des sciences et de toutes les connoissances.

Il y a eu, sur l'origine des caractères chinois, de grandes discussions, dont il est résulté des opinions différentes. La plus probable est que l'écriture chinoise commença comme celle des

Egyptiens, par des peintures et des figures hiéroglyphiques. Pour la plus grande facilité de tracer ces figures, dans la suite, on imagina de les abréger; et comme on en multiplia considérablement le nombre, elles produisirent à la longue les signes ou caractères en usage aujourd'hui en Chine, et adoptés par plusieurs nations de l'Orient. Les peuples du Japon, du Tonquin et de la Corée, dont les langues n'ont d'analogie, ni entre elles, ni avec celles des Chinois, ne laissent pas de se servir de leurs caractères, de correspondre ensemble et de s'entendre parfaitement, quoique la langue qu'on parle dans chacun de ces pays, soit totalement inconnue des autres; il en résulte évidemment que les caractères chinois sont indépendans de la langue comme les hiéroglyphes, et qu'ils ne représentent point des mots, mais des objets ou des choses.

Nous avons en Europe un exemple de cette espèce d'écriture. Les chiffres ou figures d'aritméthique, 1, 2, 3, que nous avons prises des Arabes, sont des signes du même genre que les caractères chinois. Ils ne dépendent point des mots; mais chaque chiffre indique un objet, c'est-à-dire, le nombre qu'il représente. Placé sous les yeux, il se fait également

entendre de toutes les nations qui en font usage; comme, par exemple, des Anglais, des Italiens, des Espagnols et des Français, malgré la différence de leurs langues et des noms que ces peuples donnent à chacune des figures numériques dans leurs langues respectives.

Jusqu'ici, nous n'avons rien apperçu qui ressemble à nos lettres, ou qu'on puisse nommer écriture, dans le sens que nous lui donnons aujourd'hui. Les différens procédés qui ont successivement fixé notre attention, étoient tous des signes qui représentoient directement les choses, sans l'entremise des mots ou des sons, comme les peintures mexicaines et les signes par analogie; comme les hiéroglyphes des Egyptiens et les signes de convention, tels que les nœuds des Péruviens, les caractères des Chinois et les chiffres des Arabes.

Enfin, toutes les nations ont senti l'insuffisance, l'ambiguité, l'ennui de ces différens moyens de correspondance. On commença généralement à soupçonner que des signes qui n'exprimeroient pas directement les choses, mais les mots dont on se sert pour les représenter dans le discours, offriroient de très-grands avantages. La réflexion fit découvrir que quoique chaque langue eût un grand nom-

bre de mots, les sons articulés qui composent ces mots se réduisoient, par comparaison, à un très-petit nombre. Les mêmes sons simples reviennent sans cesse, et les mots se forment de leurs différentes combinaisons. On imagina donc d'inventer des signes, non pas d'un mot entier; mais des sons simples dont les mots sont composés, et on apperçut qu'en réunissant plusieurs de ces signes, il seroit possible d'exprimer, dans l'écriture, toutes les combinaisons des sons que nos mots exigent.

Le premier pas de ces nouveaux progrès fut l'invention d'un alphabet de syllabes, qui précéda probablement celle de l'alphabet des lettres, chez quelques-unes des anciennes nations. Les Ethiopiens et quelques autres contrées de l'Inde en font, dit-on, encore usage, en fixant un signe ou caractère particulier pour chacune des syllabes de leur langue. Le nombre des caractères indispensables pour écrire devint beaucoup moins considérable que celui des mots; mais le trop se faisoit toutefois sentir et devoit continuer à faire, de la lecture et de l'écriture, des arts très-difficiles. Arriva enfin l'heureuse époque ou quelque génie chercha et découvrit les plus simples élémens des sons de la voix humaine. Il appliqua d'une manière

fixe, à chacun de ces élémens, les signes que nous appellons aujourd'hui des lettres, et enseigna comment on pouvoit, au moyen de leurs différentes combinaisons, écrire tous les mots et les combinaisons de sons employés dans le discours. Réduit à cette simplicité, l'art de l'écriture acquit bientôt son plus haut degré de perfection; et telle est aujourd'hui sa situation chez toutes les nations de l'Europe.

Nous ignorons à qui nous sommes redevables de cette découverte savante et sublime. Enseveli dans les ténèbres de l'antiquité, il est privé des honneurs que tous les amateurs des sciences et des arts rendroient encore à sa mémoire. Les livres de Moïse semblent indiquer que chez les Juifs, et probablement chez les Egyptiens, l'invention des lettres précéda le siècle de cet auteur. Les anciens l'attribuoient universellement au Phénicien Cadmus, qui l'apporta, dit-on, en Grèce. Selon le système de chronologie ordinaire, il étoit contemporain de Josué, et de David, suivant le système de Newton. Quoiqu'au moyen d'un commerce très-étendu, les Phéniciens aient propagé les découvertes des autres nations, comme on ne dit point qu'ils aient rien inventé de relatif aux arts ou aux sciences, on peut présumer avec plus de

probabilité que les lettres alphabétiques prirent naissance dans l'Egypte, le premier royaume civilisé sur lequel nous ayons des détails authentiques, et le plus antique berceau de la politique et des arts. L'étude très-perfectionnée des caractères hiéroglyphiques avoit dirigé particulièrement l'attention des Egyptiens sur l'art de l'écriture. On sait que leurs hiéroglyphes étoient mélangés de symboles abrégés et de signes arbitraires. Aussi Platon, dans son Phédre, attribue-t-il expressément l'invention des lettres à Theuth, l'Egyptien, qu'on présume avoir été l'Hermès ou le Mercure des Grecs; et quoique Cadmus ait passé de la Phénicie dans la Grèce, quelques anciens ne laissent pas d'affirmer qu'il étoit originairement de Thèbes en Egypte. Moïse apporta probablement les lettres égyptiennes dans le pays du Canaan, où les Phéniciens, qui en occupoient une partie, les adoptèrent et les transmirent aux Grecs.

L'alphabet imparfait que Cadmus apporta dans la Grèce, ne contenoit, dit-on, que seize lettres. Dans la suite, on ajouta les autres, à mesure que le manque de signes pour certains sons se fit sentir. Il est curieux d'observer qu'on peut suivre l'origine des lettres dont nous nous

servons, en remontant jusqu'à l'alphabet de Cadmus. L'alphabet romain, en usage parmi nous et chez presque toutes les nations de l'Europe, est évidemment calqué sur celui des Grecs, à l'exception d'un très-petit nombre de changemens.

Tous les savans conviennent unanimement que les caractères grecs, et particulièrement suivant la manière dont ils sont formés dans les plus anciennes inscriptions, ont une conformité frappante avec les caractères hébreux ou samaritains, reconnus pour les mêmes que ceux des Phéniciens, ou l'alphabet de Cadmus. Retournez les caractères grecs de gauche à droite, conformément à la manière d'écrire des Phéniciens, et vous n'y appercevrez presque point de différence. Indépendamment de la conformité de figures, la dénomination des lettres, alpha, béta, gamma, etc., et l'ordre de leur arrangement dans tous les alphabets phénicien, hébreu, grec et romain, présentent une si grande conformité, qu'il est presque démontré qu'ils sortirent tous originairement de la même source. On se saisit avidement d'une invention si utile et si simple, et elle se propagea rapidement chez différentes nations.

On écrivoit originairement les lettres de la

droite à la gauche ; c'est-à-dire, dans un ordre contraire à celui que nous suivons aujourd'hui. Cette manière d'écrire subsista chez les Assyriens, les Phéniciens, les Arabes et les Hébreux ; et, d'après des inscriptions très-anciennes, il paroît qu'elle se soutint aussi chez les Grecs. Dans la suite, ils adoptèrent la méthode d'écrire leurs lignes alternativement de droite à gauche, et de gauche à droite. On lui a donné le nom de *boustrophedon*, ou écriture conforme à la manière des bœufs, lorsqu'ils forment des sillons. Il nous reste encore plusieurs échantillons de ce genre, entre autres, l'inscription sur le fameux monument de Sigée. Cette manière d'écrire continua de prévaloir jusqu'au temps de Solon, le législateur d'Athènes. Le mouvement de gauche à droite ayant enfin paru plus naturel et plus commode, l'usage d'écrire dans ce sens fut adopté par tous les peuples de l'Europe.

L'écriture consista long-temps dans une sorte de gravure ; on y employa d'abord des colonnes et des tables de pierre, et ensuite des plaques, des métaux les plus doux, comme le plomb. A mesure que l'usage de l'écriture devint plus fréquent, on se servit de matières moins pesantes et plus portatives. Dans quelques pays,

on fit usage des feuilles et de l'écorce de certains arbres; et dans d'autres, de tablettes de bois, enduites d'une cire douce, sur laquelle on écrivoit avec un stilet de fer. Dans des temps postérieurs, les peaux des animaux, réduites en parchemin poli, furent les matériaux les plus ordinaires. L'invention de notre papier ne remonte qu'au quatorzième siècle.

Telles sont mes observations sur la marche des deux grands arts, du discours et de l'écriture, les seuls moyens qu'aient les hommes pour se communiquer leurs pensées, et la base unique de toutes les connoissances et de tous leurs progrès. Je terminerai, sur ce sujet, par une comparaison concise du discours verbal avec le discours écrit, et nous trouverons, des deux côtés une balance d'avantages et d'inconvéniens.

L'écriture l'emporte sur le discours, parce qu'elle présente un moyen de communication dont les effets sont plus étendus et plus durables. Plus étendus, parce que l'écriture n'est point bornée au cercle étroit de ceux qui nous écoutent. Au moyen des caractères écrits, nous propageons nos pensées et nous les répandons dans tout l'univers. Notre voix se fait entendre aux extrémités de la terre. Ils sont plus

durables,

durables, parce que l'écriture fait passer notre voix chez la postérité, et instruit, de nos sentimens, les générations futures. Elle perpétue le souvenir instructif des évènemens passés, et celui qui lit un discours a, sur celui qui l'écoute, l'avantage d'étudier le sens de l'auteur dont il tient l'ouvrage. Il peut suspendre le discours, réfléchir et comparer à loisir les différens passages. Mais la voix est passagère et fugitive. Il faut saisir les mots du discours prononcé, à mesure que l'orateur les profère, ou le sens en est perdu sans ressource.

Mais quoique le discours écrit ait de si grands avantages sur le discours verbal, que ce dernier auroit été fort insuffisant pour instruire les hommes sans le secours de l'écriture, il n'est pas moins vrai que le discours prononcé jouit d'une grande supériorité sur le discours écrit, relativement à la force et à l'énergie. La voix d'un orateur frappe bien plus vivement l'esprit que la lecture d'un livre, quel qu'il puisse être. Les modulations de la voix, le regard, le geste, sont des accessoires puissans qui manquent à l'écriture. Habilement ménagés, ils rendent le discours plus clair que l'écrit le plus soigneusement rédigé. Le ton, le geste et les regards sont les interprètes naturels de la pensée; ils

lui donnent des couleurs plus prononcées; ils fortifient les impressions et opèrent sur nous, au moyen de la sympathie, le plus puissant de tous les instrumens de la persuasion. Notre sympathie est toujours plus fortement émue, lorsque nous écoutons un orateur, que lorsque nous lisons son ouvrage; et quoique les écrits soient plus propres à l'instruction, le discours verbal est bien plus favorable aux grands efforts de l'éloquence.

HUITIÈME LEÇON.

Construction des langues.

APRÈS avoir considéré la naissance et suivi les progrès des langues, je passe à leur construction, c'est-à-dire, à la grammaire générale. La construction des langues est une des productions de l'art, où il se fait plus sentir, et il n'existe point de science plus fondée que la grammaire, sur une logique perfectionnée et profonde. Les penseurs superficiels sont sujets à la dédaigner, comme une dépendance des premiers principes qu'on inculque aux écoliers durant la première enfance; mais ce qu'on en a appris avant d'en pouvoir comprendre les principes, indemniseroit amplement des dégoûts de cette première étude, si on la réprenoit à un âge plus mûr. C'est à l'ignorance de cet art qu'on doit imputer le grand nombre de fautes graves dont quelques écrits abondent.

Je n'ai point formé le projet d'établir un systême, ni relativement à la grammaire en général, ni en particulier, pour la grammaire anglaise. La discussion minutieuse des finesses

ou des rafinemens du langage, m'entraîneroit trop loin des autres objets qui doivent nous occuper dans ce cours de leçons; mais je me propose de passer en revue les principes généraux, de faire mes observations sur les différentes parties qui composent le discours, et d'en placer, dans l'occasión, quelques-unes qui auront particulièrement pour objet la langue anglaise.

Il faut d'abord fixer notre attention sur la division des différentes parties du discours, et ses parties essentielles sont les mêmes dans toutes les langues. Il doit y avoir toujours des mots qui indiquent les noms des objets ou le sujet du discours. D'autres mots exprimeront les qualités de ces objets, et d'autres feront connoître leurs liaisons ou relations. Il en résulte que toutes les langues doivent être nécessairement composées de substantifs, de pronoms, d'adjectifs, de verbes, de prépositions et de conjonctions. La division des parties du discours la plus simple, la plus complète et la plus concise, est en substantifs, attributifs et connectifs (1). Les substantifs sont les mots

(1) Quintilien nous apprend que cette division est la plus ancienne. — « Tum videbit quot et quæ sunt

qui expriment les noms des objets ou les sujets du discours. Les attributifs expriment l'attribut, la propriété ou l'action de ces objets. Les connectifs expriment leurs relations et leurs dépendances. Il seroit aisé de démontrer que la division grammaticale du discours en huit parties, le nom, le pronom, le verbe, le participe, l'adverbe, la préposition, l'interjection et la conjonction, n'est pas très-conforme à la saine logique; car, sous le terme général de noms, elle comprend des substantifs et des adjectifs qui sont des parties du discours essentiellement distinctes, et elle fait des parti-

---

partes orationis. Quanquam de numero parum convenit. Veteros enim quorum fuerant Aristoteles atque Theodictes, verba modo et nomina, et convictiones tradiderunt. Videlicet, quod in verbis vim sermonis, in nominibus materiam (quia alterum est quod loquimur, alterum de quo loquimur) in convictionibus autem complexum eorum esse judiciarunt; quas conjunctiones a plerisque dici scio; sed hæc videtur ex συνδεσμα magis propria translatio. Paulatim à philosophis ac maximè à stoicis, auctus est numerus, ac primum convictionibus articuli adjecti, post præpositiones; nominibus, appellatio, deinde pronomen; deinde miatum verbo participium. Ipsis verbis adverbia ».

Lib. I, cap. IV.

cipes une partie séparée, quoiqu'ils ne soient véritablement que des adjectifs verbaux. Considérant, toutefois, que nos oreilles sont familiarisées avec ces termes, et que l'exactitude de la logique n'est pas d'une grande importance dans cette division, il convient de s'en servir par préférence.

Nous devons naturellement fixer notre première attention sur les noms substantifs, parce qu'ils forment la base de toutes les grammaires, et qu'on peut raisonnablement les considérer comme les plus anciennes parties du discours. En effet, il est évident que dès l'instant où les hommes ne furent plus bornés à l'usage des interjections ou des exclamations passionnées, et qu'ils commencèrent à communiquer leurs pensées au moyen du discours, la nécessité les força d'assigner des noms aux objets dont ils étoient environnés ; et c'est ce que la grammaire nomme l'invention des noms substantifs (1). Ceci me conduit à une observation ;

(1) Je ne prétends point assurer que chez toutes les nations les premiers mots inventés furent de simples noms substantifs. Rien n'est plus difficile que de suivre la marche précise de la formation des langues. Les noms des objets furent incontestablement inventés

nous sommes entourés d'un nombre infini d'objets individuels. De quelque côté qu'un

---

dans les premiers temps de cette formation. Mais il est probable, comme le savant auteur du Traité *sur l'origine et le progrès des langues* l'a supposé, vol. 1, pag. 371 — 395, que parmi les tribus sauvages, quelques-uns des sons qu'ils articulèrent les premiers, exprimoient plutôt une sentence entière, que le nom d'un seul objet. Ils indiquoient le danger, ou la crainte, ou quelqu'une des choses qu'ils faisoient le plus habituellement, comme la rencontre d'un lion, le débordement d'une rivière, etc. Il est probable aussi qu'une partie des premiers mots n'étoient pas des noms substantifs simples, mais qu'ils désignoient en même temps quelqu'attribut de la nature de ceux qui se présentoient le plus souvent à leurs regards; comme un grand ours, une petite hutte, la blessure d'un coup de hache, etc. L'auteur appuie ses suppositions sur des exemples tirés des langues des tribus américaines, et il est incontestablement conforme au cours naturel des opérations de l'esprit humain, que les hommes aient commencé par exprimer les objets dont ils étoient plus fortement et plus souvent frappés, et qu'ils aient ensuite inventé les expressions plus générales. Il observe encore que les mots des langues primitives sont loin d'être aussi durs et chargés de consonnes que nous pourrions le supposer: que la plupart sont, au contraire, des mots fort longs, et composés en grande partie de voyelles; et

sauvage tournât ses regards, il appercevoit des forêts et des arbres. Il auroit été impossible d'inventer, pour chacun de ces arbres, un différent nom. Son premier objet fut d'en donner un à l'arbre dont le fruit servoit à appaiser sa faim, et l'ombrage à le garantir du soleil; mais ayant observé que quoique d'autres arbres fussent différens de celui-ci par la grosseur, la hauteur ou la conformation, ils lui ressembloient cependant à certains égards; qu'ils avoient également une tige, des branches et des feuilles, son imagination se forma une idée générale de ces qualités communes, et rangeant tous les objets qui possédoient ces qualités dans une même classe, il les appela indistinctement un *arbre*. L'expérience lui enseigna, plus tard, à les subdiviser en différentes espèces, de sapins, chênes, etc., à mesure que ses observations lui indiquèrent l'analogie de leurs qualités ou leurs différences.

En parlant, il continuoit toutefois à se

---

la raison est, dit-il, que ces mots furent une imitation des sons naturels que la voix forme avec plus de facilité. Il fait voir que les mots de cette espèce se trouvent encore dans presque toutes les langues des tribus sauvages.

servir du terme général; car un frêne, un sapin, un chêne, sont les noms de trois classes ou espèces d'arbres, et chacune comprend une infinité d'objets individuels de sa classe. Il paroît donc que quoique la formation des conceptions abstraites ou générales de l'esprit soit considérée comme une opération très-pénible, la première formation du langage a été évidemment fondée, en partie, sur ces conceptions; car, à l'exception des noms propres des individus, tels que Pierre, Paul, César, Cicéron, tous les noms substantifs dont nous nous servons dans le discours, ne sont point les noms d'un objet particulier; mais d'une espèce très-multipliée et très-étendue, comme homme, lion, maison, rivière, etc. Ce seroit toutefois une erreur d'imaginer que l'invention des termes, soit abstraits ou généraux, exige des efforts d'esprit extraordinaires; car, quel que puisse être son procédé dans cette opération, il est certain que dès que les hommes ont apperçu, entre des objets, une ressemblance, ils inclinent naturellement à les désigner par la même dénomination, et à les ranger par conséquent, dans la même classe. Les enfans qui commencent à parler, démontrent tous les jours la justesse de cette observation.

Mais le langage, parvenu au degré que nous venons de décrire, ne pouvoit encore distinguer que très-imparfaitement les objets; car lorsqu'on prononçoit, dans le discours, un nom substantif, tel que, *homme*, *lion*, *arbre*, *etc.*, il étoit impossible de distinguer l'homme, le lion ou l'arbre dont on vouloit parler; cet embarras fit naître l'invention d'un expédient pour faire connoître l'objet individuel dont il étoit question au moyen de cette partie du discours qu'on nomme l'article.

La force de l'article consiste à distinguer, dans un grand nombre d'individus ou d'objets de la même espèce, l'individu ou l'objet dont on veut parler. La langue anglaise a deux articles *a* et *the*; *a* est le plus général, et *the* est plus limité. *A* est l'équivalent de l'adjectif un, qui tient souvent, en français, lieu d'article. Il ne désigne qu'un seul objet d'une espèce, mais d'une pensée indéterminée, comme un lion, un roi, etc. *The* est équivalent des articles français *le*, *la*, *les*. Il indique un individu ou un objet déterminé, comme le lion, le roi, etc.

Les articles sont des mots très-utiles et très-usités dans le discours. Cependant quelques langues n'en ont point. La langue grecque n'a

qu'un article ὁ ἡ το, qui répond à l'article propre et défini *le*, *la*, *les*. Βασιλευς signifie un roi. ὁ Βασιλευς signifie le roi. Les latins n'ont point d'article; ils y suppléent par les pronoms, *hic*, *ille*, *iste*, au moyen desquels ils distinguent l'objet dont il est particulièrement question. « *Noster sermo*, dit Quintilien, *articulos* » *non desiderat*, *ideoque in alias partes ora-* » *tionis sparguntur*. » Je considère toutefois le manque d'articles comme un défaut dans la langue latine, parce que les articles contribuent infiniment à la précision et à la clarté du discours.

Des exemples pris dans la langue anglaise nous feront mieux sentir la vérité de cette assertion, en montrant la différence du sens des mêmes mots, au moyen du changement d'articles. *The* son of *a* king, signifie le fils d'un roi; *the* son of *the* king, signifie le fils du roi. *A* son of the king's, signifie un des fils du roi. Mais en latin, *filius regis* est tout-à-fait vague ou indéterminé; et pour indiquer dans lequel des trois sens on doit l'entendre, il faut nécessairement employer un nombre de mots, c'est-à-dire, une périphrase. Les langues anglaise et française ont donc à cet égard, l'avantage de la précision et de la clarté

sur la langue latine. Il en est de même des questions suivantes : are you *a* king? êtes-vous roi, ou un roi? Are you *the* king? êtes-vous le roi? sont des questions fort différentes et confondues dans la langue latine : *esne tu rex?* Thou art *a* man, tu es un homme, est une assertion très-insignifiante, et thou art *the* man, tu es l'homme, peut être, dans certaines occasions, une assertion très-dangereuse. Ces observations servent à faire sentir la force et l'importance des articles, et je m'en sers avec d'autant plus de plaisir qu'elles font connoître les avantages de notre langue.

Indépendamment de la faculté d'être particularisée par l'article, les noms substantifs ont encore trois modifications ou dépendances, le nombre, le genre et le cas, qui demandent notre attention.

Le nombre distingue les substantifs, comme un ou plusieurs de la même espèce. Cette distinction se fait au moyen du singulier et du pluriel qu'on trouve dans toutes les langues, et qui semblent être de la même date que leur formation ; car la différence entre un et plusieurs est celle que les hommes doivent avoir eu plus fréquemment besoin d'indiquer. Pour rendre cette distinction plus facile,

toutes les langues ont adopté l'expédient d'une petite variation dans la terminaison des substantifs. Les Anglais forment, en général, le pluriel par l'addition d'une *s*: l'hébreu, le grec, et quelques anciennes langues avoient, non-seulement un pluriel, mais un *duel* pour exprimer deux unités, et on n'en sera point surpris si on considère que les termes numériques n'étoient point encore inventés, et que, un, deux, et beaucoup, furent les seuls, ou au moins les principales distinctions que les hommes eurent d'abord le besoin ou l'occasion de faire (1).

---

(1) Dans la langue française, on formoit aussi autrefois le pluriel en ajoutant une *s* à la terminaison du singulier, et il me semble qu'on a très-injudicieusement adopté un changement à cet égard. Par exemple, le mot *changement*, dont je viens de me servir, s'écrivoit au pluriel *changements*, en supprimant l'*s*, on retrouvoit le singulier. Aujourd'hui on supprime le *t* final, et on écrit au pluriel *changemens*; ces innovations, qui ne produisent aucune espèce d'avantage, rendent la langue plus difficile à apprendre, particulièrement pour les étrangers, et je ne crois pas que le mérite d'une langue consiste dans sa difficulté. La nouvelle ortographe a défiguré toutes les étymologies, et on répond froidement à ceux qui les regrettent.

Le genre est une modification des noms substantifs, qui exigera une discussion plus longue que celle du nombre. Le genre étant fondé sur la distinction des deux sexes, il est certain qu'il ne peut strictement convenir qu'aux noms des créatures vivantes, que la nature a créées mâles et femelles, et qui peuvent être par conséquent divisées en genre masculin et féminin. Tous les autres noms substantifs devroient évidemment appartenir à ce que les grammaires ont nommé le genre neutre, pour indiquer le manque de sexe; mais cette distinction a été exécutée fort inégalement dans la plupart des langues; car elles ont classé sous la dénomination de masculin et de féminin, une infinité d'objets inanimés qui ne sont point susceptibles de cette distinction. En latin, par exemple, *gladius*, une épée, est du masculin, et *sagitta*, une flèche, est du féminin. Cette distribution de

— A quoi bon savoir d'où les mots sont dérivés? Si cette connoissance n'est pas d'une grande utilité, elle satisfait au moins la curiosité, et ceux qui la dédaignent n'en courent pas moins après d'autres connoissances, dont il seroit difficile d'indiquer les avantages.

sexes différens à des objets inanimés, paroît le plus souvent totalement arbitraire, et fondée uniquement sur la terminaison des mots qui les expriment.

Dans la langue grecque et latine, la distinction des genres en masculin et féminin ne s'étend pas à tous les objets inanimés; un certain nombre sont classés comme ils devroient l'être tous, dans le genre neutre; comme *templum*, une église, et *sedile*, un siége.

Mais la langue française et l'italienne diffèrent, à cet égard, de la grecque et de la latine. Ces deux langues, quelqu'en puisse être la cause, ont totalement omis le genre neutre, et classé tous les noms des objets inanimés, sans exception, en masculins ou féminins, à l'instar des créatures vivantes. Les Français ont deux articles, *le*, pour le masculin, et *la*, pour le féminin. L'un ou l'autre précéde toujours les noms substantifs et en indique le genre. Les Italiens font également un usage universel de leurs articles *il* et *lo* pour le masculin, et *la* pour le féminin.

En français et en italien il n'y a point de genre neutre; en anglais, tous les noms substantifs qui n'appartiennent point à des êtres vivans, sont, sans exception, du genre neutre.

He, she, it sont les trois signes qui distinguent les trois genres, et nous employons le signe *it* pour tous les objets qui n'ont point de sexe. Parmi toutes les langues qui sont aujourd'hui vivantes, il paroît que l'anglaise est, à l'exception, dit-on, de la chinoise, la seule qui ait fait à ses noms ou mots une application judicieuse des genres, en les réservant exclusivement pour la distinction des sexes, ou des mâles et des femelles.

Il en résulte, pour cette langue, un avantage dont il est important de faire l'observation (1).

---

(1) En Anglais, les articles n'ont ni genre ni nombre, c'est-à-dire, que le même mot sert pour le masculin et le féminin, pour le singulier et le pluriel. On dit également *the book*, le livre; *the books*, les livres; *the son*, le fils; *the dawghter*, la fille; *the soldier*, le soldat; *the soldiers*, les soldats. Cependant l'article *a* ne peut s'appliquer qu'au singulier, mais à tous les genres, masculin, féminin, et neutre. Il est équivalent aux mots français, *un*; *a man*, un homme; *a woman*, une femme. Il ne peut s'appliquer qu'aux objets inanimés, qui sont tous en Anglais du genre neutre; comme table, maison, arbre, chemin, etc. Il tient lieu des mots *lui* et *elle*. Lorsqu'on dit d'un homme qu'il est bon, on dit *he is good*, il est bon; d'une femme, *she is good*, elle est bonne; mais de tout objet inanimé, d'un livre, d'une liqueur,

Quoique,

Quoique, comme je l'ai précédemment observé, nous n'employions jamais que la distinction littérale des deux sexes dans le discours ordinaire, cependant le génie de la langue permet de donner un genre à des objets inanimés, c'est-à-dire, de les rendre métaphoriquement masculins ou féminins, lorsque cette licence tend à embellir le discours. Nous

---

et on dit *it* is good. *It*, est proprement dit, le pronom de tout ce qui n'a point de sexe. Or, dans l'exemple que le docteur Blair cite, lorsqu'en parlant de la vertu il dit *she* descends from heaven, elle descend du ciel, on devroit dire *it descends*. Mais le génie de la langue permet, dans le discours noble, de personnifier l'objet, et de lui donner un genre ou un sexe, et de dire de la vertu *she descends*, au lieu de *it descends*. Cependant quoique la vertu n'ait point de genre en Anglais, il y a une sorte de convention de lui donner le genre ou le sexe féminin quand on la personnifie; car un écrivain ou un auteur anglais ne pourroit pas, en pareil cas, lui donner arbitrairement le sexe masculin ou féminin. Les Anglais ont une exception à la régle, qui assigne le genre neutre à tout ce qui n'a point de sexe, *a ship*, un vaisseau est toujours en Anglais du genre féminin. On ne dit point d'un vaisseau *it is gone*, mais *she is gone*, elle est partie.

sommes censés alors avoir remplacé le style littéral par une figure.

Lorsque, par exemple, je parle de la vertu dans un discours ordinaire, ou dans une discussion philosophique, je n'applique à ce mot, ni sexe ni genre. Je dis : « *Virtue is its own reward*. La vertu est sa propre récompense. » Mais si je veux élever mon style, animer et embellir mon discours, je donne à la vertu un sexe, et je dis : *She descends frow heaven. She alone confers true honor upon man; her gifts are the only durable rewards. Elle* descend du ciel, *elle* peut seule honorer les mortels, c'est d'*elle* seule qu'ils peuvent espérer des récompenses durables. Je personnifie ainsi l'objet dont je veux relever la dignité, et cette petite transition annonce que du style logique ou littéral, je passe au style figuré de la rhétorique

Ceci est un avantage dont, non-seulement nos poëtes, mais nos orateurs et tous nos bons écrivains ont tiré parti; c'est un privilége ou une propriété qui n'appartient qu'à notre langue; car dans toutes les autres, chaque mot a un genre fixé, masculin, féminin ou neutre, qu'on ne peut changer dans aucune circonstance. αξετη en grec, *vir-*

tus en latin, ou *vertu* en français, sont toujours féminin. *Elle* doit toujours être indispensablement le pronom qui a rapport à ce mot, soit en vers, soit en prose, soit en style raisonné, ou en style déclamatoire. En anglais nous ne donnons point de genre aux objets inanimés dans la conversation ni dans une discussion philosophique ; mais nous avons la liberté de les personnifier dans le style poëtique, et même dans la prose, lorsque nous voulons l'animer ou l'embellir.

Il convient d'observer que, lorsque nous usons de cette licence, et que nous donnons un sexe ou un genre à des objets inanimés, nous n'avons pas toutefois la liberté de lui donner arbitrairement le genre masculin ou féminin ; mais que nous sommes asservis à suivre l'usage qu'une sorte de convention a établi. M. Harrys, dans sa dissertation sur les principes de la grammaire, prétend que cette règle ou convention est fondée sur une certaine analogie, indirecte avec la distinction réelle des deux sexes.

Dans le style figuré, nous prêtons, dit-il, généralement le genre masculin aux noms substantifs qui ont la propriété de communiquer, où une forte influence pour le bien ou

pour le mal, ou qui indiquent une supériorité juste ou injuste. Nous donnons, au contraire, le genre féminin à ceux qui contiennent, qui produisent, qui semblent être d'une nature plutôt passive qu'active; qui ont de la beauté, de l'amabilité, ou qui ont rapport à des excès plus ordinaires au sexe féminin qu'au sexe masculin. Il observe que, conformément à ces principes, nous donnons toujours le genre masculin au soleil, et le genre féminin à la lune, parce qu'elle reçoit et réfléchit la lumière du soleil. La terre est universellement du genre féminin. Nous donnons le genre féminin à un navire *Ship*, à une cité, à une contrée, parce qu'elles reçoivent et contiennent; *Dieu* est du genre masculin dans toutes les langues. Nous donnons aussi ce genre au temps, en raison de sa puissance; nous donnons le genre féminin à la vertu, en considération de sa beauté et de l'amour qu'elle inspire: nous donnons aussi toujours le genre féminin à la fortune. M. Harrys prétend que, dans toutes les langues, les mêmes motifs ont prévalu et déterminé pour la plûpart de ces mots, le choix du genre; mais je crois qu'on peut en douter. Une infinité de circonstances qui nous pa-

roissent accidentelles, parce que nous ne pouvons pas les réduire à des principes, ont incontestablement influé sur la formation primitive des langues, et l'application des genres aux objets inanimés, est sans contredit l'article qui paroît avoir été le plus arbitrairement fixé, particulièrement chez les nations qui ont appliqué la distinction des masculins ou féminins à tous les noms substantifs, sans exception.

Après avoir discuté le genre, je passe à une autre modification des noms substantifs, qu'on nomme, en termes de grammaire, la déclinaison des cas. Considérons d'abord ce qu'elle signifie. Pour bien comprendre ceci, il faut observer, qu'après avoir donné des noms aux objets extérieurs ou visibles, après les avoir particularisés au moyen de l'article, et les avoir distingués par le nombre et le genre, les hommes n'eurent encore qu'un langage très-imparfait ou insuffisant, jusqu'à ce qu'ils eussent inventé une méthode pour exprimer les relations qu'ont entr'eux les objets. Il ne suffisoit pas d'avoir inventé les noms d'homme, lion, arbre, rivière, etc. il falloit trouver un expédient pour faire connoître ce qu'ils étoient relativement l'un à

l'autre; si ils s'approchoient, s'éloignoient, se joignoient, enfin, la distance de leur relation. Mais le nombre de ces relations est immense, et l'invention d'une si prodigieuse quantité de noms, ne pouvoit appartenir, par conséquent, qu'aux derniers efforts d'un langage porté à un très-haut degré de perfection. Dès ces premiers commencemens, on sentit la nécessité d'exprimer, de manière ou d'autre, les relations les plus importantes, ou celles qui se présentoient le plus souvent dans le discours. On inventa les cas des noms, le génitif, datif et l'ablatif, qui expriment à la fois le nom et sa relation. *De*, *au*, *par* ou *avec*, c'est-à-dire, l'expression des relations les plus ordinaires. La déclinaison des cas n'est donc, proprement dit, que l'expression de la relation qu'a un objet avec un autre, et on la désigne par une marque ou une variation dans le nom de l'objet, le plus généralement dans les dernières lettres. Quelques langues ont cependant placé cette marque dans les lettres initiales.

Mais cette manière d'expression n'a pas été adoptée dans toutes les langues. La grecque, la latine, et d'autres anciennes langues se sont servi de la déclinaison. Les Anglais, les Fran-

çais et les Italiens n'en font point usage, ou, au moins, très-imparfaitement. Au lieu de varier la terminaison des cas, les langues modernes expriment les relations des objets, au moyen des mots qu'on nomme des prépositions. En anglais les noms n'ont point de cas, à l'exception d'une sorte de génitif, formé ordinairement par l'addition de la lettre *s* à la fin du nom, comme lorsque nous disons : *Dryden's poëms*, au lieu de dire, *the poëms of Dryden*, les poëmes de Dryden. Nous avons, comme les Français, un cas qui répond à l'accusatif des Latins ; en latin *ego* au nominatif, fait à l'accusatif, en anglais *me*, en latin *me* : au reste, il n'y a dans la grammaire, soit anglaise ou française, que très-peu de chose d'analogue aux déclinaisons des anciennes langues.

On pourroit, sur ce sujet, faire deux questions. 1°. Quelle est celle des deux manières d'exprimer les relations, qui a été la première inventée ? 2°. Quelle est celle des deux qui mérite la préférence ? Il est évident qu'elles ont toutes deux le même sens, et qu'elles ne diffèrent que par la forme. L'expression de la langue romaine n'auroit ni changé, ni perdu, si leurs noms avoient été, comme les

nôtres, indéclinables, pourvu qu'ils eussent employé comme nous les prépositions. Si, par exemple, pour exprimer un disciple de Platon, ils avoient dit : « *Discipulus de Plato*, comme les Italiens, au lieu de *discipulus Platonis* ».

Quant à l'antiquité des cas ou de la déclinaison, quoique cette méthode puisse paroître au premier coup-d'œil plus compliquée que l'autre, ou exiger plus d'art, il y a de fortes raisons pour présumer qu'elle a eu cependant la priorité. Nous trouvons, en effet, que presque toutes les mères langues ont des cas ou des déclinaisons, comme le grec et le latin ; et il est aisé d'expliquer d'une manière satisfaisante pourquoi cette méthode a été inventée la première.

Les relations considérées en elles-mêmes, ou séparément des objets de leurs rapports, sont de toutes les idées que les hommes ont occasion de former, les plus abstraites et les plus métaphysiques. Il n'y a point d'homme qui, comme un auteur l'a fort judicieusement observé, ne fût fort embarrassé, si on exigeoit de lui qu'il explicât clairement ce que signifient les mots *de* ou *par* détachés de tout autre mot, ou qu'il fît l'énumération complète de tous les

cas auxquels on peut les appliquer. Il n'est donc point probable que les premiers inventeurs du langage aient pu atteindre à ces termes généraux. Au lieu de considérer une relation par abstraction, et de lui assigner un nom, il leur fut plus aisé de la concevoir conjointement avec un objet particulier, et d'exprimer cette conception en faisant, pour les cas différens, une variation sur le nom de l'objet, *hominis* de l'homme, *homini* à l'homme, *homine* par l'homme, etc.

Mais quoique les hommes n'aient point probablement connu d'abord d'autre méthode que la déclinaison pour indiquer les relations, à la longue, on observa de nouvelles relations en très-grand nombre, et les hommes étant devenus plus capables de concevoir des idées abstraites et métaphysiques, ils inventèrent successivement des noms pour toutes les actions qui se présentèrent, et formèrent la partie du discours, que nous nommons des prépositions. Lorsqu'on vint à s'en servir familièrement, on trouva qu'elles pouvoient suppléer aux cas, en les appliquant au nominatif des noms. Il en résulta que les nations qui s'entremêloient fréquemment par les émigrations et les conquêtes, étant obligées d'ap-

prendre et d'adopter les nouvelles langues, les prépositions remplacèrent les cas et les déclinaisons.

Lorsque, par exemple, la langue latine eut produit la langue italienne, les Goths trouvèrent plus facile et plus commode d'appliquer un petit nombre de prépositions au nominatif de chaque nom, et de dire : *Di Roma, al Roma, di Carthago, al Carthago*, que de retenir dans leur mémoire toute la variété des différentes terminaisons, *Romæ, Romam, Carthaginis, Carthaginem*, que l'usage des déclinaisons exigeoit dans les anciens noms. Cette marche explique d'une manière naturelle comment les déclinaisons des noms disparurent dans les langues modernes. Le docteur Adam Smith a très-habilement tracé cette marche dans son ingénieuse dissertation sur la formation des langues.

Quant à la seconde question que ce sujet présente, c'est-à-dire, quelle est celle des deux méthodes qui, par son utilité ou sa beauté, mérite la préférence, nous allons voir que des deux côtés les avantages et les inconvéniens se balancent. Il est incontestablement vrai, que la suppression des cas à rendu la composition des langues modernes

plus simples. Elles sont désencombrées de toutes les combinaisons et les irrégularités des déclinaisons. Mais quoique la simplicité et la facilité des langues soient, sans contredit, de très-grands avantages, ils ne sont point dégagés d'inconvéniens; et, tout considéré, la balance, quoiqu'incertaine, semble plutôt incliner en faveur des anciens.

En premier lieu, l'usage multiplié des prépositions, pour exprimer les relations des choses, a rempli les langues d'une foule de petits mots qui reviennent sans cesse dans chaque phrase. On pourroit dire que cette addition éternelle a désagréablement encombré le discours, et qu'en le rendant plus prolixe, elle le rend aussi plus lâche et plus foible. Secondement, en privant les langues de la douceur et de la variété qui résultoient de la longueur des mots, et des différences de terminaisons que les cas ou déclinaisons produisoient dans la langue grecque ou la romaine, on les a rendues, bien certainement, moins flatteuses pour l'oreille; mais le principal inconvénient consiste en ce que la suppression des cas, et un autre changement semblable, et relatif à la conjugaison des verbes, dont je parlerai dans la leçon suivante,

nous ont ôté toute possibilité de jouir comme les anciens, pour l'arrangement des mots, du précieux avantage des transpositions.

J'ai déjà observé, que dans les anciennes langues la différence des terminaisons occasionnée par les déclinaisons des mots et les conjugaisons des verbes, indiquoit les relations que les différens mots d'une phrase avoient ensemble, sans qu'il fût nécessaire de les accoller l'un auprès de l'autre, et qu'on pouvoit, sans risquer de se rendre obscur, les placer dans l'ordre qui prêtoit le plus à l'énergie du sens, ou à l'harmonie de la prononciation. Mais étant aujourd'hui privé de ces signes des relations qui faisoient partie des mots, pour indiquer, dans une phrase, ceux qui ont ensemble le rapport le plus direct, il ne nous reste plus d'autre expédient que celui de les placer immédiatement à la suite l'un de l'autre. Le sens d'une phrase forme par ce moyen des parties ou divisions différentes, tandis que dans la composition des phrases grecques ou romaines, le gouvernement des noms et des verbes présentoit un sens si serré et si bien lié dans toutes ses parties, qu'ils sembloient être tous de la même dépendance. Les derniers mots de la sentence

faisoient clairement sentir la relation de ses différens membres, et tout ce qui devoit être lié dans notre idée, paroissoit l'être dans l'expression. Il en résultoit plus de vivacité, de force et de concision. Notre attirail de particules défigure le style et énerve le sentiment (1).

---

(1) Les différentes terminaisons du même mot, soit nom ou verbe, paroissent toujours plus intimement liées avec le terme qu'elles allongent, qu'une particule détachée et insignifiante par elle-même, dont nous sommes forcés de nous servir pour lier ensemble les mots qui ont un sens. Notre méthode met également au grand jour les parties essentielles du discours, et ses parties insignifiantes. La méthode des anciens les amalgamoit en quelque façon, et cachoit ainsi la foiblesse des dernières. On peut à cet égard, comparer nos langues modernes à l'art de la charpenterie, lorsqu'il étoit encore dans sa première enfance, lorsque l'ignorant ouvrier ne savoit encore assembler les différentes parties de sa charpente, qu'avec des clous et des crampons. Les anciennes ressemblent au même art dans son état de perfection., lorsqu'au moyen des tenons, des rainures et des mortaises on parvint à exécuter tous les assemblages. En taillant convenablement les *terminaisons* ou les extrémités des pièces de bois qu'on vouloit réunir, les

Les pronoms forment une classe de mots alliés de fort près aux noms substantifs, dont ils sont, comme le mot l'indique, les représentans ou les substituts. *Je*, *tu*, *lui*, *elle*, *il*, *le*, *la*, sont une manière abrégée de dénommer les personnes ou les objets qui reviennent fréquemment dans le discours. Ils sont en conséquence assujettis aux mêmes modifications que les noms substantifs, c'est-à-dire, au nombre, au genre et au cas. On doit cependant observer, relativement au genre, qu'aucune langue ne semble avoir appliqué la distinction de genre aux pronoms *je* et *tu*, qu'on nomme les pronoms de la première et de la seconde personne. La raison est bien simple, c'est que ces deux pronoms ne peuvent se rapporter qu'à des personnes qui sont en présence l'une de l'autre. Lorsqu'elles parlent, leur sexe ne peut pas être inconnu, et il est par conséquent inutile qu'il soit indiqué par un pronom masculin ou féminin. Mais comme la troisième personne peut être absente ou inconnue, la distinction devient né-

---

jointures furent plus serrées, l'assemblage fut plus ferme et plus difficile à appercevoir.

Philosophie du docteur Campbell, vol. II, *p.* 412.

cessaire. Quant aux cas, ils ont été conservés en partie, pour les pronoms, même dans les langues qui n'en donnent point aux noms substantifs; sans doute afin d'exprimer plus brièvement les relations, les pronoms étant d'un usage très-fréquent dans le discours.

Il est probable que dans la première enfance des langues, on suppléoit aux pronoms en indiquant par un geste l'individu ou l'objet dont on vouloit parler, s'il étoit présent, et qu'on le nommoit lorsqu'il étoit absent; car il n'est pas présumable que l'invention de termes si artificiels ait été très-précoce. Il est bon d'observer que les mots *je, tu, lui,* ne sont point des mots particuliers à une seule personne, mais qu'ils peuvent s'appliquer à toutes, et dans toutes les circonstances. Le mot anglais *it*, dont nous avons précédemment parlé, est le terme le plus général qu'il soit possible d'inventer; il peut représenter, en parlant, toute espèce d'objet inanimé sans exception. Le propre de ces pronoms est de ne jamais indiquer qu'un seul individu ou un seul objet, qu'ils spécifient à peu près comme l'article; de façon que les pronoms sont à la fois les termes les plus généraux et les plus distinctifs des langues. Ils sont généralement irréguliers et d'une étude péni-

ble dans la grammaire de toutes les langues, parce qu'étant les mots les plus utiles, ils sont aussi les plus sujets à de fortes variations.

Les adjectifs ou termes de qualité, tels que grand, petit, noir, blanc, votre, notre, etc. sont les plus simples de toute la classe des mots qu'on nomme attributifs. Ils existent dans toutes les langues, et la date de leur invention doit remonter très-haut, car il étoit impossible de distinguer les objets les uns des autres, ou de traiter d'aucune affaire relativement à cet objet, avant d'avoir donné des noms à leurs différentes qualités.

Je n'ai d'autre observation à faire sur les adjectifs que leur singularité dans les langues grecque et latine, où ils sont assimilés complètement aux noms substantifs. On les décline de même; et ils sont également assujettis aux distinctions de genre et de nombre. Il en est résulté, que des grammairiens les ont considérés comme appartenans à la même partie du discours, et les ont divisés en noms substantifs et adjectifs. Ce systême indique plus d'attention à la forme extérieure des mots, qu'à leur nature ou à leur force; car les adjectifs, ou termes de qualité n'ont naturellement aucune espèce de ressemblance avec les noms substantifs,

substantifs, puisqu'ils n'expriment jamais rien de ce qui peut exister intrinsèquement ou par soi-même ; et c'est, au contraire, l'essence du nom substantif. Ils ressemblent plus aux verbes qui expriment comme eux quelque qualité d'une substance.

On pourra trouver, au premier coup-d'œil, un peu étrange que dans ces anciennes langues, les adjectifs aient été si singulièrement assimilés, dans les formes, aux substantifs ; car, ni le nombre, ni le genre, ni les cas, ni les relations, n'ont, proprement dit, rien de commun avec des qualités telles que bon, grand, dur ou tendre. Cependant *bonus, magnus, durus et tener* ont leur singulier et leur pluriel, leur masculin et leur féminin, leur génitif et leur datif, comme tous les autres noms de personnes ou de substances. Mais le génie de ces langues peut servir à expliquer cette singularité. Les grecs et les latins évitoient, autant qu'ils pouvoient, de considérer les qualités séparément ou par abstraction ; ils en faisoient une partie ou une dépendance de l'objet qu'elles servoient à distinguer. Ils faisoient dépendre l'adjectif de son substantif, auquel ils l'assimiloient, par la terminaison, le nombre et le genre, afin qu'ils fussent intime-

ment unis par la forme de l'expression, comme ils l'étoient par la nature des choses. La liberté des transpositions, presqu'illimitée dans ces langues, exigeoit peut-être aussi qu'on suivît cette méthode; car lorsque les mots, qui avoient ensemble un rapport direct, se trouvoient placés aux deux extrémités d'une phrase, et par conséquent éloignés l'un de l'autre, il falloit bien que quelque forme ou terminaison indiquât la relation de l'adjectif avec son substantif. Lorsque je dis en anglais *the beautiful wife of a brave man*, ou en français la belle épouse d'un brave homme, la position des mots suffit pour éviter toute espèce d'ambiguité, mais lorsque je dis en latin *formosa fortis viri uxor*, c'est uniquement la concordance en genre, nombre et cas, de l'adjectif *formosa*, placé au commencement de la phrase avec le substantif *uxor*, placé à la fin, qui le rend intelligible (1).

---

(1) Dans la langue française les adjectifs s'accordent avec leurs substantifs, en genre et en nombre; mais en Anglais les adjectifs n'ont ni genre ni nombre; ils sont absolument aussi indéclinables, ou aussi immuables, si on peut se servir de cette expression, que nos adverbes. Par exemple, dans la phrase que le

docteur Blair vient de citer, on pourroit, en transposant les mots, faire rapporter l'adjectif du mari à la femme, et celui de la femme au mari, sans changer une seule lettre.

The beautiful wife of a brave man, la belle épouse d'un homme courageux.

The brave wife of a beautiful man, la courageuse épouse d'un bel bomme.

Il est évident que la langue anglaise est moins susceptible de transposition que la française ; car, de quelque manière qu'on range ces mots écrits correctement, *la belle épouse d'un homme courageux*, le sens restera toujours, quelque ridicule que puisse être la transposition, parce que *belle* ne peut se rapporter qu'à *épouse*, et *courageux* ne peut se rapporter qu'à *homme*.

NEUVIÈME LEÇON.

Structure ou composition des langues. Langue anglaise (1).

Les plus complexes de tous les mots qu'on nomme attributifs, ou même de toutes les parties du discours, sont sans contredit les verbes. C'est principalement dans cette partie que la subtile et profonde métaphysique du

(1) J'ai laissé la fin de ce chapitre, en faveur de ceux qui savent ou qui étudient la langue anglaise. J'aurois pu le supprimer sans faire le moindre tort à l'ouvrage ; car c'est beaucoup moins les détails minutieux ou les applications scholastiques, que les règles générales, les principes de goût et de raisonnement qui donnent au Traité du docteur Blair sa grande supériorité sur tous les Traités du même genre ; et comme il le dit lui-même, le principal mérite de son livre consiste dans les efforts qu'il a fait avec succès pour substituer les principes de la philosophie et de la raison, aux principes artificiels de la rhétorique scholastique. Il en résulte que son Traité convient mieux à des hommes faits qu'à des enfans, et au moins autant aux instituteurs qu'à leurs disciples.

langage se fait sentir. L'examen de la nature des verbes et de leurs différentes variations pourroit par conséquent donner lieu à une discussion très-étendue ; mais étant convaincu qu'en poussant trop loin ces sortes de discussions grammaticales, on ne réussit qu'à les compliquer et à les obscurcir, je me bornerai, sur ce sujet, aux observations nécessaires.

Le verbe tient de la nature de l'adjectif, en ce qu'ils expriment l'un et l'autre un attribut ou une qualité d'une personne ou d'un autre objet quelconque. Mais le verbe fait plus ; car, dans toutes les langues, les verbes comprennent à la fois trois choses ; l'attribut d'un substantif, une affirmation relative à cet attribut, et le temps. Ainsi, lorsque je dis *the sun shineth*, le soleil brille, *brillant* est l'attribut donné au soleil. Le temps présent est marqué, et il y a affirmation que le soleil a pour ce moment la propriété de briller. Le participe *shining* ou brillant, est simplement un adjectif qui indique un attribut ou propriété, et qui exprime le temps, mais sans affirmation. Le mœuf de l'infinitif *to shine*, *briller*, peut être considéré comme le nom du verbe. Il n'exprime ni temps ni affirmation, mais simplement l'attribut, l'action ou l'état des choses

qui doivent être le sujet des autres mœufs, et des temps du verbe. Il en résulte que l'infinitif présente souvent la ressemblance d'un nom substantif, et qu'il en tient quelquefois la place dans les langues anglaise et latine (1), comme, *scire tuum nihil est, dulce et decorum est pro patria mori*; et en anglais, *to write well is difficult, to speak eloquently is still more difficult. — De bien écrire est difficile, de parler éloquemment, l'est encore plus.* Mais comme tous les autres temps et mœufs comprennent l'affirmation, et qu'elle leur est essentielle, *The sun shineth*, le soleil brille; *was shining*, étoit brillant; *shone*, brilla; *will shine*, brillera; *would have shone*, auroit brillé, il semble que c'est principalement l'affirmation qui distingue le verbe des autres parties du discours, et lui donne sa plus grande force. Il en sésulte que dans toute espèce de sentence ou proposition complète,

---

(1) L'infinitif des verbes tient, non-seulement en Français, souvent la place d'un substantif, comme dans les exemples cités par le docteur Blair, que j'ai traduit littéralement en Français, mais nous formons même des noms substantifs avec l'infinitif des verbes; c'est ainsi qu'on dit le *parler*, le *dire*, le *rire*, etc.

il faut nécessairement qu'il y ait un verbe exprimé ou sous-entendu ; car tous nos discours ont pour but d'assurer qu'une chose est ou n'est pas, et le mot qui exprime cette assertion ou affirmation est un verbe. C'est la sorte de prééminence de cette partie du discours, qui lui a fait donner, par distinction, le nom de *verbe*, imité du mot latin, *verbum*.

Il paroît donc que l'importance des verbes, dans le discours, doit en avoir nécessité l'invention dès les premiers essais de la formation des langues. Il a fallu sans doute un laps de temps fort long pour en fixer les modes, tels que nous les voyons aujourd'hui ; et il est probable, comme M. Smith le présume, que le verbe primitif ou radical, se bornoit dans presque toutes les langues, à ce que nous nommons le verbe impersonnel : — Il pleut, il tonne, il fait jour, il fait beau temps, etc. cette forme est la plus simple et n'affirme que l'existence d'un évènement ou d'un état de choses. Après l'invention des pronoms, ces verbes devinrent insensiblement personnels, et on inventa la diversité de leurs temps et de leurs modes.

L'usage des temps du verbe est d'indiquer les distinctions du temps. Quelques observa-

tions feront sentir l'admirable exactitude qu'on a mise dans la construction des langues. On ne pense généralement qu'aux trois grandes divisions du temps, en présent, passé et futur; et il sembleroit que des verbes qui exprimeroient ces trois divisions, pourroient suffire. Mais l'action du verbe est infiniment plus étendue. Elle divise les temps en très-petites parties, comme ne s'arrêtant jamais, mais ayant perpétuellement son cours. Elle considère les choses passées comme plus ou moins complètes, et les futures, comme plus ou moins éloignées. C'est ce qui a produit la grande variété des temps dans presque toutes les langues.

On peut, à la vérité, considérer le présent comme indivisible, et en conséquence incapable de toute espèce de variation. *J write*, j'écris, ou *j am writing*, je suis à écrire, *scribo;* mais il n'en est point ainsi du passé. Si pauvre que puisse être une langue, elle a toujours deux ou trois temps pour exprimer les modifications du passé. La langue anglaise en a quatre; 1°. une action passée peut être considérée comme non terminée, c'est-à-dire, qu'elle n'a point été achevée, et ceci produit un temps imparfait; *j vvas vvriting*, j'étois à

écrire, *scribebam*; 2°. on peut considérer l'action au moment où elle vient immédiatement de finir. Ceci produit le temps parfait, qu'on exprime toujours en anglais au moyen d'un auxiliaire *j have written*, j'ai écrit; 3°. on peut considérer l'action comme finie depuis un temps, le moment restant indéfini. *J wrote*, j'écrivis, *scripsi*, qui peut également signifier j'écrivis hier, ou j'écrivis il y a un an. C'est ce que les grammairiens appellent un aoriste ou passé indéfini; 4°. on peut regarder l'action comme terminée antérieurement à quelqu'autre chose qui est aussi finie. Ceci produit le plusque parfait. -- *J had written*, j'avois écrit, *scripseram*. *J had written before j had received his letter*, j'avois écrit lorsque je reçus sa lettre.

J'observerai que la langue anglaise a ici l'avantage sur celle des romains, qui n'avoient, pour le passé, que trois modes. La langue latine n'a point de passé parfait, c'est-à-dire, qu'elle n'a point de distinction entre l'action qui vient immédiatement de finir, et celle qui est finie depuis un certain temps. Dans ces deux cas il faut également employer le mot *scripsi*, quoiqu'il y ait une différence très-sensible dans les temps que la langue anglaise

exprime par cette variation, *j have written*, j'ai écrit, c'est-à-dire, j'ai fini d'écrire, et *j wrote*, où j'écrivis, qui signifie un temps plus éloigné depuis lequel d'autres choses se sont passées. La langue latine n'a point de temps pour exprimer cette distinction, et il faut par conséquent qu'elle ait recours à une périphrase.

Le temps futur a deux variations, le futur simple ou indéfini. *J shall write*, j'écrirai, *scribam*, est un futur relatif à quelqu'autre chose qui est aussi future. *J shall have written*, j'aurai écrit, *scripsero ; j shall have written before he arrives*, j'aurai écrit avant qu'il arrive (1).

Indépendamment des temps ou du pouvoir d'exprimer le temps, les verbes comprennent aussi une distinction de l'actif et du passif, selon que l'affirmation concerne une chose faite ou une chose soufferte, *j love*, j'aime, ou *j am loved*, je suis aimé. Ils ont aussi la distinction de mœuf, destinée à exprimer l'affirmation sous des formes différentes, soit qu'elle soit active ou passive. Le mœuf ou mode indi-

(1) Voyez pour les temps, le Traité sur l'origine et le progrès des langues.

catif, par exemple, déclare simplement une proposition. *J write*, j'écris, ou *j have written*, j'ai écrit. L'impératif sollicite, commande, menace, *write thou*, écris, *let him write*, qu'il écrive. Le subjonctif présente la proposition sous la forme d'une condition ou sous la dépendance de quelque chose à quoi elle a rapport. *J might write*, je pourrois écrire, *j should write*, j'écrirois, *if the case were so*, si le cas étoit ainsi. Cette manière d'exprimer l'affirmation sous tant de formes diverses, jointe à la distinction des trois personnes, *j*, *thou*, *he*, je, tu, il, constituent ce qu'on nomme la conjugaison des verbes, qui comprend une très-grande partie de la grammaire dans toutes les langues.

Il est évident, comme je l'ai précédemment observé, que de toutes les parties du discours, les verbes sont les plus artificielles et les plus complexes ou compliquées. Il suffit de considérer combien de choses sont indiquées par ce seul verbe latin : *amavissem*; *j'aurois aimé*. 1°. La personne qui parle, *je*; secondement, l'attribut ou l'action de cette personne, *l'amour*; 3°. une affirmation de cette action; 4°. le temps passé, indiqué dans l'affirmation, et 5°. une condition sur laquelle l'action reste

suspendue, ou dont l'action a dépendu. Il est curieux et extraordinaire de remarquer que les mots de cette espèce artificielle et complexe, se trouvent dans toutes les langues que nous connoissons, et peut-être dans toutes celles qui existent.

Les langues diffèrent toutefois considérablement l'une de l'autre, dans les formes des conjugaisons; c'est-à-dire, dans la manière d'exprimer les différens modes des verbes. La conjugaison, considérée comme la plus parfaite, est celle des langues qui, en variant la terminaison ou la première syllabe du verbe, expriment un plus grand nombre de circonstances importantes, sans avoir recours à des termes auxiliaires. Les langues orientales ont, dit-on, un très-petit nombre de temps ou d'expressions du temps; mais leurs mœufs ou modes sont composés de manière à exprimer une infinité de relations et de circonstances. En hébreu, par exemple, on dit en un seul mot, sans aucun secours auxiliaire, non-seulement *j'ai enseigné*, mais j'ai enseigné exactement, ou on m'a commandé d'enseigner; j'ai appris moi-même. La langue grecque, la plus parfaite de toutes, est infiniment régulière et complète pour les temps et les modes. La

langue latine est formée sur les mêmes principes, mais moins parfaite, particulièrement dans la voix passive, dont la plus grande partie des temps est composée avec le secours du verbe auxiliaire *sum*, je suis.

La conjugaison est très-fautive dans toutes nos langues modernes. Les terminaisons, même celles du verbe, y sont très-peu variées. Elles sont forcées d'avoir recours à leurs verbes auxiliaires pour tous les temps et les mœufs actifs et passifs. Les langues ont adopté, pour les conjugaisons, un changement semblable à celui dont j'ai parlé dans ma leçon précédente, relativement à la déclinaison. De même que les prépositions appliquées aux noms remplacent les cas, les deux verbes auxiliaires, *avoir* et *être*, appliqués au participe, remplacent aussi, en grande partie, les différentes terminaisons des modes et des temps qui formoient l'ancienne conjugaison.

La même cause produisit ces deux changemens, et on le concevra sans peine, si on se rappelle nos observations précédentes. Les verbes auxiliaires sont, comme les prépositions, des mots d'une nature très-générale et très-abstraite. Considérés seuls et sans rapport avec un autre objet, ils comprennent

toutes les différentes modifications de la simple existence. Dans les premiers temps de la formation des langues, le sens ou la signification de ces auxiliaires fut incorporée avec les différens verbes, dans leurs temps et leurs modes, long-temps avant qu'on eût inventé des mots qui pussent exprimer seuls ou séparément ces abstraites conceptions de l'existence. Mais lorsque les verbes auxiliaires furent inventés et connus, lorsqu'on leur eût donné des temps et des mœufs comme aux autres verbes, on trouva, que comme par leur nature ils exprimoient l'affirmation qui distingue le verbe, ils pouvoient, étant joints au participe qui donne le sens ou la signification du verbe, remplacer la plupart des temps et des mœufs; et cette méthode prévalut dans la nouvelle formation du discours, à mesure que les idiômes modernes s'établirent sur les ruines des anciennes langues. En anglais, par exemple, lorsque les mots *am*, suis; *was*, étois; *have*, a; et *shall*, qui sert de signe au futur, devinrent d'un usage familier, il parut plus facile de les appliquer à tous les verbes, comme *I am loved*, je suis aimé; *i was lowed*, j'étois aimé; *i have loved*, j'ai aimé, que de se souvenir de toutes les différentes terminaisons nécessaires à la

conjugaison des anciens verbes *amor*, *amabar*, *amavi*, *etc*. On retint, cependant, deux ou trois terminaisons des verbes, comme *love*, aime; *loved*, aimé; *loving*, aimant : toutes les autres disparurent. Cette suppression produisit le même effet que celle des déclinaisons; elle rendit le discours plus simple et la construction plus facile; mais plus prolixe et moins gracieuse. Telles sont, à-peu-près, toutes les observations relatives aux verbes, qui m'ont paru nécessaires.

Un examen très-court suffira pour les autres parties du discours qu'on nomme indéclinables. Les adverbes forment dans toutes les langues une nombreuse classe de mots qu'on peut considérer en général comme attributifs; parce qu'ils servent à modifier ou indiquer quelque circonstance d'une action ou d'une qualité, relativement au temps, au lieu, à l'ordre ou à quelqu'autre propriété qu'on veut spécifier. Les adverbes ne sont, pour la plupart, qn'une manière abrégée d'exprimer, par un seul mot, ce qu'on pouvoit exprimer autrement, en se servant d'une périphrase; c'est-à-dire, de deux ou de plusieurs mots appartenans aux autres parties du discours. *Exceedingty*, excessivement, est l'équivalent de *in*

a high degree, à un très-haut degré. Bravement signifie, avec courage. Ici, veut dire, dans ce lieu. Souvent et rarement pourroient s'exprimer par un grand ou un petit nombre de fois. Il en résulte que les adverbes peuvent être considérés comme moins nécessaires et d'une invention plus récente que la plupart des autres classes de mots; aussi sont-ils presque tous dérivés d'autres mots introduits précédemment dans le discours.

Les prépositions et les conjonctions sont des mots beaucoup plus essentiels au discours que la plupart des adverbes. Ils forment la classe des mots qu'on appelle connectifs, sans lesquels les langues ne pourroient pas exister. Ils expriment les relations que les choses ont entre elles; leur influence mutuelle, leur cohérence et leurs dépendances. Elles joignent les mots ensemble, et rendent le sens des propositions intelligibles. Les conjonctions servent, en général, à lier les sentences ou les membres des sentences, comme *et*, *parce que*, *quoique*, *etc*. On se sert des prépositions pour lier les mots, en indiquant la relation d'un substantif avec un autre substantif, comme *de*, *par*, *à*, *dessus*, *dessous*, *etc*. J'ai déjà eu l'occasion de parler

parler de leur force, en traitant des cas et des déclinaisons des substantifs.

Il est de la plus grande évidence que toutes ces particules connectives sont d'une très-grande utilité dans le discours, puisqu'elles indiquent les relations et les transitions qui font passer l'esprit d'une idée à une autre. Elles forment la base des raisonnemens, qui n'est autre chose que la liaison des idées; et quoique chez les peuples barbares, et dans les siècles d'ignorance, la collection de ces mots fût sans doute peu nombreuse, elle doit naturellement s'être multipliée, à mesure que les hommes ont fait des progrès dans l'étude du raisonnement et de la réflexion. Plus une nation cultive les sciences, plus elle perfectionne sa langue; plus elle invente de particules connectives pour exprimer les relations des choses et les transitions d'idées qui avoient échappé à des imaginations moins exercées. Aussi voyons-nous que c'est dans la langue grecque qu'elles sont plus abondantes. Ces peuples ingénieux et subtils étoient, sans contredit, les plus instruits et les plus civilisés de l'univers.

La force et la beauté de toutes les langues dépendent, en grande partie, de l'usage plus ou moins convenable qu'elles font des conjonc-

tions, des prépositions et des pronoms relatifs, qui contribuent à lier ensemble les parties du discours. C'est leur bon ou mauvais emploi qui fait paroître le discours serré ou décousu, qui rend sa marche égale et facile, ou irrégulière et embarrassée.

C'en est assez sur la construction générale des langues. J'observerai seulement, avant de quitter ce sujet, que quelque sec et fastidieux qu'il puisse paroître, il n'est pas moins d'une très-haute importance et intimement lié avec la philosophie de l'esprit humain; car si le langage est l'unique interprête de nos conceptions, l'examen de sa construction et de ses progrès, doit nécessairement nous développer une infinité de choses relatives à la nature de ces conceptions, à leurs progrès et aux opérations de nos facultés, dont l'étude offrira toujours à l'homme un vaste champ d'instruction. Quintilien, auteur d'un jugement exquis, dit, *Nequis tanquam parva fastidiat grammatices elementa. Non quia magnæ sit operæ consonantes à vocalibus discernere; easque in semivocalium numerum, mutarumque partiri, sed quia interiora velut sacri hujus adeuntibus, apparebit multa rerum subtilitas, quœ non modo acuere ingenia puerilia, sed*

exercere altissimam quoque eruditionem, ac scientiam possit (1).

Ayant déja fait quelques observations sur la langue anglaise, dans cette leçon et dans la précédente, j'employerai le reste de la présente leçon à l'examen plus particulier de cette langue.

(2) La langue qu'on parle aujourd'hui dans toute l'Angleterre n'est ni le langage des premiers des habitans de cette isle, ni un dérivé de ce langage. Son origine est absolument étrangère. Le langage primitif fut incontestablement le celtique ou le gaëlique, commun à tous les peuples de la Gaule, et différentes

(1) Ce seroit une grande erreur ded déaigner les élémens de la grammaire comme un objet de médiocre importance, ou d'imaginer que leur utilité se borne à la distinction entre les voyelles et les consonnes, et la division des dernières en muettes et liquides. Ceux dont le génie sait mieux évaluer la profondeur de cette science, y découvriront un rafinement et une subtilité capables non-seulement d'aiguillonner l'intelligence de la jeunesse, mais suffisantes pour exercer sérieusement les connoissances de la plus profonde érudition.

(2) C'est ici où commence la dissertation particulière sur la langue anglaise, qui occupe le reste de la neuvième leçon.

circonstances indiquent que les Gaulois fournirent à la Grande-Bretagne, ses premiers habitans. La langue celtique étoit, dit-on, très-abondante et très-énergique. Cette langue, probablement une des plus anciennes de ce monde, se répandit dans presque toute la partie occidentale de l'Europe. Elle fut le langage de la Gaule, de la Grande-Bretagne et de l'Irlande, et il paroît qu'on la parla aussi en Espagne, jusqu'à l'époque des révolutions occasionnées 1°. par la conquête des Romains, et ensuite par celle des peuples du nord, qui changèrent le gouvernement, le langage, et en quelque façon toute la face de l'Europe. L'ancienne langue disparut insensiblement, et ne subsiste aujourd'hui que dans les montagnes du pays de Galles et de l'Ecosse, et parmi les insulaires de l'Irlande, qu'on appelle les Irlandais sauvages. L'irlandais, le welche ou gallois et le herse sont trois dialectes différens d'une même langue; c'est-à-dire, de l'ancien celtique.

C'est cette langue que parloient les premiers Bretons, ou au moins les premiers habitans de notre isle, dont nous ayons connoissance. Elle subsista jusqu'à l'invasion de l'Angleterre par les Saxons, en 450. Ils subjuguèrent les Bretons, et au lieu de se mêler aux peuples vaincus, ils les expulsèrent de leurs habita-

tions, et les chassèrent dans les montagnes du pays de Galles. Les Saxons étoient un des peuples du Nord qui dévastèrent l'Europe, et leur langue, qui formoit un dialecte du gothique ou teutonique, fort différent du celtique, fut la base, ou la racine, de la langue qu'on parle aujourd'hui en Angleterre. Jusqu'à la conquête des Normands, on continua de la parler dans toute la partie Méridionale de l'isle, avec un mêlange de danois, qui tiroit aussi probablement son origine du saxon. Guillaume-le-Conquérant introduisit dans sa cour le normand ou le français, et il en résulta un changement très-considérable dans la langue, ou le langage national. L'anglais, qu'on parla depuis, et qu'on parle encore, est un mêlange de l'ancien saxon et du français normand, auxquels on ajouta un très-grand nombre de termes nouveaux ou étrangers, qui furent successivement introduits par les progrès des sciences et les relations du commerce.

On peut, au moyen de ce fil, suivre très-exactement la marche de la langue anglaise. La langue de la partie Méridionale, ou du pays plat de l'Ecosse, est aujourd'hui, et depuis plusieurs siècles, un dialecte de l'anglais. Il est plus difficile d'expliquer comment

l'ancien celtique a été banni des pays plats de l'Ecosse, et séquestré dans les isles et les montagnes, que la manière dont cette révolution s'est opérée en Angleterre. La partie la plus méridionale de l'Ecosse a pu être passagèrement envahie par les Saxons, et a peut-être formé une partie du royaume de Northumberland. Il est possible aussi que le grand nombre de fugitifs anglais qui se réfugièrent en Ecosse, lors de la conquête des Normands, et dans d'autres circonstances, aient introduit dans ce pays leur langue, et que les relations des deux nations l'ait fait prévaloir dans la suite sur la langue celtique. Cette question contestée est très-incertaine, e sa discussion nous entraîneroit trop loin de notre principal objet.

Il paroît résulter de ce que nous avons dit, que le dialecte des Teutons forme la base de la présente langue anglaise. Elle consiste dans le mêlange de trois différentes langues introduites successivement par les Saxons, les Danois et les Normands. On y trouve aussi un très-grand nombre de mots dérivés du latin. Nous ne les avons pas tirés directement de cette langue, mais du français normand introduit par Guillaume. Comme les Romains

avoient long-temps possédé la Gaule, à l'époque de l'invasion des Francs et des Normands, le langage des Gaulois étoit une sorte de latin corrompu, mêlangé de celtique; et comme les Francs et les Normands n'expulsèrent point les vaincus, comme les Saxons le firent en Angleterre, mais qu'ils se confondirent avec eux après la conquête, le langage du pays devint un composé du dialecte des Teutons et de l'ancien latin corrompu. Telle est la source de la très-grande affinité avec le latin, que la langue française a toujours conservée, et du grand nombre de mots originairement latins, que les Normands ont introduits dans notre langue, après la conquête. Il est vrai, toutefois, qu'à mesure que la littérature romaine s'est répandue dans toute l'Europe, notre langue s'est encore enrichie d'une infinité de mots puisés directement dans la langue latine.

De la réunion de tant de sources différentes, il résulte naturellement que l'anglais doit, comme toutes les langues mixtes, avoir quelques inégalités. On ne doit pas s'attendre à y trouver cette concordance de toutes les parties, qui ne peut appartenir qu'aux langues simples, formées séparément et sur une seule base.

Aussi n'a-t-elle conservé, comme je l'ai déjà observé, qu'un bien foible reste de la conjugaison et de la déclinaison. Sa syntaxe et très-bornée, et les mots ont peu d'indices qui puissent faire connoître la relation qu'ils ont entre eux, ou pour parler grammaticalement, qui puissent indiquer leur concordance ou leur gouvernement dans la sentence. Nos mots tirés de différens pays, paroissent en quelque façon étrangers les uns aux autres, et ne sympatisent pas aussi parfaitement dans le corps d'une sentence, que les mots de la langue grecque ou romaine.

Mais ces inconvéniens d'une langue mixte sont compensés par des avantages, et particulièrement par le nombre et la variété des mots, dont ces sortes de langues doivent naturellement s'enrichir. Il existe très-peu de langues aussi abondantes que l'anglais, et principalement pour tous les sujets graves, tels que l'histoire, la politique, la critique et la morale. Le génie studieux et penseur des Anglais a rassemblé pour ces genres un nombre infini d'expressions. Notre langue poëtique n'est pas moins copieuse; son style est fort différent de celui de notre prose, non-seulement par l'harmonie, mais par les mots ou

l'expression ; et c'est une preuve évidente du nombreux choix de mots que nous avons à notre disposition. Notre langue présente, à cet égard, une très-grande supériorité sur la française, dont le style poëtique n'est uniquement distingué que par la rime, de celui de la prose.

C'est à la vérité dans les sujets graves, et pour les fortes émotions de l'ame, que notre langue déploie particulièrement toute son énergie. Nous avons, dit-on, trente termes différens pour exprimer tous les mouvemens de la colère (1). L'anglais est moins fertile, lorsqu'il s'agit de peindre les émotions délicates ou la subtilité du cœur. Et il faut convenir que la langue française surpasse infiniment la nôtre, par les descriptions des nuances déliées des caractères, par la diversité de manière, de conduite et d'humeur qu'on rencontre habituelle-

---

(1) *Anger, wrath, passion, rage, fury fierceness, sharpness, animosity, choler, resentement heat, heart-burning. To fume, storm inflame, be incensed ; to vex. Kindle irritate, enrage, exasperate, provoke, fret, to be sullen hasty, hot, Rouh, sour, peevish.* Il seroit aisé de trouver en Français l'équivalent de toutes ces expressions.

ment dans le cours de la vie. J'invite mes compatriotes à essayer de traduire en anglais quelques pages des ouvrages ou des comédies de Marivaux ; ils sentiront bientôt l'insuffisance de nos expressions pour ce genre. Il est vrai de dire qu'il n'y a point de langue aussi abondante que la française, pour tout ce qui concerne la gaité, les amusemens et les plaisirs. Elle est peut-être la plus favorable de toutes les langues, pour la conversation ; mais, pour les sujets élevés, l'anglais a incontestablement l'avantage (1).

Chaque langue est censée recevoir sa teinte dominante, du caractère de la nation qui la parle. On ne doit pas toutefois s'attendre à y trouver l'empreinte complète de son génie et de ses mœurs ; car, chez tous les peuples, la collection primitive des mots transmis par leurs ancêtres, forme la base de la langue, durant des siècles, tandis que leurs mœurs peuvent éprouver de très-fortes variations. Le caractère national aura cependant toujours quelque influence sensible sur la tournure du

(1) C'est que ces deux nations se sont attachées particulièrement et naturellement à perfectionner les expressions analogues à leurs idées, c'est-à-dire, les termes dont elles avoient plus fréquemment besoin.

langage. La vivacité et la gaité du Français, le caractère froid et sérieux de l'Anglais, sont assez distinctement marqués dans leur langue respective.

Le génie de notre langue et le caractère de ceux qui la parlent, peuvent faire présumer qu'elle ne manque, ni de force, ni d'énergie. Elle est, à la vérité, un peu prolixe, à raison du grand nombre des particules et des verbes auxiliaires auxquels il faut sans cesse avoir recours, et cette prolixité doit nécessairement l'affoiblir. Il nous est rarement possible d'exprimer autant en un seul mot, qu'un verbe, ou un nom des langues grecque ou romaine. Notre style est plus lâche, nos conceptions répandues dans un plus grand nombre de mots, et morcélées, si on peut parler ainsi, en plusieurs parties, produisent moins d'impression lorsque nous les débitons. Mais malgré ce défaut, l'abondance de nos termes, pour exprimer les fortes passions de l'ame, et la liberté de composer des mots, à laquelle notre langue donne plus d'étendue que les autres, lui prête infiniment d'énergie en comparaison de toutes les langues modernes, quoiqu'elle en ait incontestablement beaucoup moins que les anciennes langues. Le style de

Milton, soit en prose ou en vers, suffit pour prouver que la langue anglaise ne manque ni de force, ni d'énergie.

La flexibilité d'une langue, ou sa faculté de se prêter aux différens styles; au nerveux, au grave, au doux, au facile, au simple, et au pompeux, selon l'occasion, est une qualité très-importante pour le discours et pour la composition. Elle semble dépendre de trois choses; l'abondance des expressions, les arrangemens dont la construction des mots est susceptible, et une variété et une beauté de son dans les mots, qui les fasse correspondre avec un grand nombre de différens sujets. Aucune langue ne posséda jamais cet avantage aussi complètement que celle des Grecs. Chaque écrivain pouvoit la conduire de manière à faire connoître très-distinctement, par son style, la trempe et la tournure de son génie. Elle réunissoit les trois qualités dont je viens de faire mention, et elle y joignoit encore la charmante variété de ses différens dialectes. La langue latine, quoique sans contredit très-belle, est, à cet égard, fort inférieure à celle des Grecs. Elle a un caractère de grandeur et de gravité plus soutenu, des sons toujours mâles et pleins; elle a enfin

une sorte de dignité sénatoriale, dont un écrivain ne peut, dans aucune occasion, se dépouiller totalement. Parmi les langues modernes, l'italienne l'emporte de beaucoup, par sa flexibilité, sur la française. Au moyen de son abondance, de la liberté de son arrangement, de l'harmonie et de la beauté de ses sons, elle s'adapte facilement aux sujets de tous les genres, soit en prose ou en vers. Elle est également susceptible de force, de majesté, de passion, de douceur et de délicatesse; enfin, tout considéré, la langue italienne est la plus parfaite des dialectes modernes qui ont remplacé la langue des Romains. L'anglais, quoique inférieur en fléxibilité à l'italien, est cependant loin d'en être dépourvu. La différence du style de quelques-uns de nos auteurs classiques, par exemple, de Swift et du lord Shaftesbury, démontre qu'il y a dans notre langue une grande variété d'expression, et qu'elle se prête facilement à la manière et au goût des compositeurs.

Le reproche qu'on fait le plus généralement à la langue anglaise, est de manquer d'harmonie. Mais quoique la partialité, en faveur de la langue de son pays, soit peut-être naturelle, et qu'étant anglais, mon juge-

ment puisse par conséquent paroître suspect, il me semble qu'on pourroit évidemment démontrer qu'on a mis dans ce reproche beaucoup d'exagération. La mélodie de notre versification et la cadence poëtique qu'elle soutient parfaitement sans le secours de la rime, suffisent pour prouver que les sons de la langue anglaise ne sont point aussi discordans qu'on l'a prétendu. Nos vers sont, après ceux de la langue italienne, les plus variés et les plus harmonieux de tous les dialectes modernes, et incontestablement très-supérieurs aux vers français, par la variété, la mélodie et la douceur (1). M. Sheridan a démontré, dans ses leçons, que nous avons plus de sons terminés par des voyelles et des diphtongues,

---

(1) Je crois qu'il y a en effet un peu de partialité dans l'assertion du docteur Blair. Il faut laisser ces sortes de jugemens aux oreilles étrangères, sur lesquelles l'habitude n'a point exercé son influence. Qu'un Italien ou un Allemand prononce entre la langue anglaise et la française, il sera juge compétent; car il s'agit simplement de ce qui flatte l'oreille; encore on pourroit craindre que chacun d'eux ne donnât la préférence à la langue qui auroit le plus d'analogie avec la sienne.

que les autres langues, et que la division de ces sons, en bref et long, produit une variété suffisante dans la cadence de nos syllabes. Il observe que nos consonnes, qui paroissent sur le papier, si multipliées, produisent souvent une prononciation dont l'oreille est plutôt flattée que blessée. Le reproche particulier du son des *ss*, qui revient, dit-on, sans cesse, et nous fait siffler en parlant, est absolument injuste, et sans aucun fondement; car dans les syllabes finales, cette lettre perd le plus souvent le son qu'on appelle sifflant, et prend le son du *z*, l'un des plus à l'oreille, comme ***has***, ***these***, ***those***, *loves*, ***heares***, etc., où l'*s* conservée dans l'écriture est toujours transformée en *z* par la prononciation.

Je conviens toutefois que la douceur et la beauté du son, ne sont point les qualités caractéristiques de la langue anglaise. Quoiqu'elle ne soit pas absolument incompatible avec les arrangemens de la mélodie, il est constant qu'elle a moins de grâces que de force et d'expression. Nous inclinons en général vers la prononciation brève, et nous avons, en conséquence, changé la quantité ou la prononciation de presque tous nos mots pris du latin, comme *ŏrator*, *spectacle*,

théatre, *liberty*, etc. (1) Ceci me conduit à une observation sur la prononciation anglaise. Nous avns rejetté l'accent plus loin, qu'il ne l'est dans aucune autre langue; c'est-à-dire, que nous le plaçons beaucoup plus près du commencement des mots. En grec et en latin jamais l'accent n'étoit placé plus loin de la fin du mot, que la troisième syllabe, ou l'antépénultième.

---

(1) Dans tous ces mots, l'appui se fait sur la première syllabe, et on prononce rapidement les autres. Il en résulte bien certainement une monotonie très-peu compatible avec la musique et avec la poësie. Nous avons depuis quelque temps imité les Anglais. On a supprimé presque tous les accens sur les *a* et les *o*; ils indiquoient la syllabe du mot sur laquelle il falloit peser davantage, et la prononciation est devenue arbitraire. Dans le mot *amputation* l'antépénultième syllabe étoit longue, et aujourd'hui beaucoup de gens prononcent tout le mot sur le même ton. Il en est de même de *réputation*, *gradation*, *exaltation*, *approbation*, et on entend tous les jours des gens qui parlent fort bien d'ailleurs leur langue, prononcer les mots *spectacle* et *miracle*, dont on a supprimé les accens, comme s'il y avoit deux *c*, *spectaccle*; *miraccle*, *débaccle*. Cette prononciation est certainement très-mauvaise, et pour peu que nous continuyons, nous prononcerons nos mots avec la rapidité et la monotonie anglaise.

Mais

Mais en anglais, nous avons une infinité de mots accentués sur la quatrième, et même sur la cinquième syllabe, en remontant à la fin du mot : comme *mémorable*, *convéniency*, *ámbulatory*, *prôfitableners*. L'effet de l'accent ainsi placé si près du commencement d'un mot, est de donner plus de vivacité à la prononciation. Mais il en résulte une sorte de rapidité monotone, et fort éloignée d'être musicale ou harmonieuse.

La langue anglaise a incontestablement l'avantage d'être, dans sa forme et sa construction, le plus simple de tous les dialectes de l'Europe. Dégagé de tout l'embarras des temps, des mœufs, des cas et des déclinaisons, elle est moins sujette que toute autre langue à modifier dans ses mots leur forme primitive. Ses substantifs n'ont d'autre distinction de genre que celle de la nature, et pour les cas, qu'une seule variation. Ses adjectifs ne changent jamais, à l'exception de ce qui exprime le degré de comparaison. Au lieu de la longue série de l'ancienne conjugaison, ses verbes n'ont que trois ou quatre terminaisons différentes. Avec le secours de quelques prépositions et des verbes auxiliaires, elle exprime clairement toutes les idées qui peuvent se présenter dans l'imagi-

nation, et presque tous ses mots conservent leur première forme. J'ai indiqué les désavantages qui résultent de sa structure relativement à l'élégance, la force et la concision, mais on doit aussi convenir que cette structure contribue beaucoup à la facilité. Elle rend l'étude de notre langue moins pénible, l'arrangement des mots plus clair, les règles de la syntaxe moins nombreuses et plus simples.

Je conviens que, comme le docteur Lowth l'a observé dans sa préface, la simplicité et la facilité de notre langue contribnent à la faire écrire et parler avec moins de correction. Il falloit nécessairement étudier avec plus d'attention les langues plus artificielles ou plus compliquées. Il falloit observer soigneusement dans le discours les signes des cas et des genres, les variétés des conjugaisons et des déclinaisons, et les règles multipliées de la syntaxe. Le discours exigeoit plus d'art, sa forme étoit fixée, et on distinguoit plus sûrement ce qui choquoit le plus les règles établies. Chez nous, au contraire, le langage est à peine considéré comme assujetti à des règles de grammaire; il paroît généralement convenu qu'on peut en acquérir sans aucune espèce d'étude, une connoissance suffisamment complète, et que

dans une syntaxe aussi bornée que la nôtre, il n'y a presque rien qui mérite l'attention. On s'accoutume en conséquence à parler et écrire très-incorrectement.

Je conviens que l'autorité des règles grammaticales sera toujours insuffisante contre ce que l'usage aura solidement établi. Dans toutes les questions relatives au style et au langage, c'est toujours l'usage établi qui est le juge en dernier ressort. Mais il ne s'ensuit pas que les règles de la grammaire doivent être considérées comme inutiles. Dans toutes les langues un peu perfectionnées, il existe une convention pour la structure du discours, et pour l'analogie de ses différentes parties; c'est sur cette convention que sont appuyées les règles pour bien parler ou bien écrire, et dans tous les cas où l'usage laisse du doute, c'est à l'autorité des règles qu'on doit avoir recours. Il y a incontestablement dans toutes les langues quelques règles de syntaxe, que celui qui veut écrire ou parler avec correction, doit observer inviolablement; car la syntaxe n'est autre chose que l'arrangement des mots d'une sentence, qui rend le sens de chaque mot et la relation de tous les mots entr'eux, clairs et intelligibles.

Toutes les règles de la syntaxe latine ne peuvent pas à la vérité convenir à notre langue. Un certain nombre de ces règles sont appuyées sur la forme particulière à leur langue, qui exigeoit que les verbes où les prépositions gouvernassent, les unes le génitif, d'autres le datif et d'autres l'accusatif ou l'ablatif. Mais on ne doit point oublier, qu'abstraction faite de ces particularités, les règles principales et fondamentales de la syntaxe sont communes à l'anglais comme au latin, et qu'elles appartiennent également à toutes les langues. Dans toutes les langues, les parties qui composent le discours sont essentiellement les mêmes ; des substantifs, des adjectifs et des particules connectives. Par-tout où on trouve ces parties du discours, elles ont nécessairement entr'elles des relations qui règlent la syntaxe ou la place qu'elles doivent occuper dans la sentence. Ainsi en anglais tout comme en latin, l'adjectif doit, par sa position, correspondre avec son substantif, et le verbe doit s'accorder avec son nominatif en personne et en nombre, parce que la nature des choses exige qu'un mot qui exprime une qualité ou une action, corresponde le plus intimement possible, avec le nom de la chose dont il exprime la qualité ou

l'action. Deux ou plusieurs substantifs joints ensemble exigent toujours que les verbes ou les pronoms, auxquels ils ont rapport, soient placés au pluriel, parce qu'autrement leur relation commune avec ces verbes ne seroit point indiquée. Un verbe actif gouverne l'accusatif dans toutes les langues, c'est-à-dire, qu'il indique un nom substantif, sur lequel son action est dirigée. Dans tous les langages, un pronom relatif doit s'accorder avec son antécédent, en genre, en nombre, et en personne; et les conjonctions ou particules connectives doivent toujours lier ensemble les mots qui ont la même forme et la même situation. Ces exemples suffiront pour démontrer que dans toutes les langues, sans excepter la nôtre, les règles fondamentales de la syntaxe méritent l'attention de tous ceux qui veulent écrire ou parler correctement.

DIXIÈME LEÇON.

Du style, de la clarté, et de la précision.

AYANT terminé, dans la dernière leçon, mes observations sur les langues, je traiterai, dans celle-ci, du style et des règles qui y ont rapport.

Il n'est pas aisé d'expliquer, avec précision, ce qu'on entend généralement par *le style*. La définition la plus juste me paroît être la manière particulière que chaque individu emploie pour exprimer ses idées avec le secours du langage. Il ne consiste pas totalement dans le choix des mots ou du langage.

Le style d'un auteur peut être défectueux, quoiqu'il emploie les termes convenables. Il peut être sec, guindé, affecté ou foible. Le style d'un écrivain a toujours quelque rapport avec sa façon de penser. C'est une espèce de tableau des pensées qui roulent habituellement dans son esprit, et de la manière dont elles s'y présentent. Aussi, dans l'examen des compositions d'un auteur, est-il souvent très-difficile de séparer le style de la pensée; et l'intimité de cette liaison ne doit point causer de surprise; puisque le style n'est autre chose que

la sorte d'expression que nos pensées saisissent par préférence. On a remarqué que les différens pays ont un genre de style particulier et analogue au caractère et au génie de leurs habitans. Les peuples de l'Orient chargeoient leur style de figures hyperboliques. Les Athéniens, peuple poli et subtil, avoient un style clair, pur et correct. Les Asiatiques, gais et licencieux dans leurs mœurs, étoient généralement diffus et fleuris dans leur style. Les mêmes différences distinguent le style des Français, des Anglais et des Espagnols. Pour caractériser en général les différens styles, on dit souvent un style animé, un style froid, un style affecté ou un style foible, et il est évident que toutes ces épithètes pourroient convenir aussi bien à l'imagination de l'écrivain qu'à l'expression de ses idées.

On peut réduire tout ce qui constitue le bon style à deux qualités principales, la clarté et les grâces; car tout ce qu'on peut exiger du discours, c'est qu'il rende clairement et intelligiblement nos idées, et qu'il les présente de la manière la plus capable de plaire, d'intéresser et de fortifier l'impression que nous voulons faire. En atteignant ce double but, on tire incontestablement du discours, soit

verbal ou écrit, tous les avantages qu'on peut en attendre.

On conviendra sans doute, unanimement, que la première qualité du style est sa clarté (1). Elle est si essentielle dans tous les genres de composition, qu'aucun autre mérite ne peut en compenser l'absence. Sans elle, les plus riches ornemens du style ne semblent qu'un amas confus, plus propre à fatiguer la vue du lecteur qu'à lui plaire. Nous devons donc avoir toujours, pour premier objet, de nous faire comprendre clairement et avec la plus grande facilité possible.

« *Oratio*, dit Quintilien, *debet esse negli-* » *genter quoque audientibus aperta ; ut in* » *animum audientis, sicut sol in oculos, etiam-* » *si in eum non intendatur, occurrat. Quare,* » *non solum ut intelligere possit, sed* » *ne omnino possit non intelligere curan-* » *dum* (2). » Si la lecture d'un auteur exige

---

(1) Nobis sit prima virtus, perspicuitas, propria verba, rectus ordo, non in longum dilata conclusio ; nihil neque desit, neque superfluat.

Quintilien, liv. VIII.

(2) Le discours doit toujours être clair et intelligible pour l'auditeur le moins attentif. Il faut que le

que l'esprit soit dans une tension continuelle, si il faut s'arrêter et relire des sentences pour les comprendre, cet auteur n'aura jamais le don de plaire. Les hommes sont, en général, trop indolens pour aimer ce qui exige beaucoup d'attention. On pourra peut-être feindre de l'admiration pour le docte écrivain, lorsqu'on sera parvenu à l'entendre; mais il est fort douteux qu'on s'empresse d'en reprendre la lecture.

Il arrive quelquefois à des auteurs de présenter la difficulté de leur sujet comme une excuse de leur défaut de clarté; mais elle est rarement admissible : car lorsque l'on conçoit une chose clairement, on peut toujours, avec un peu de soin, l'expliquer d'une manière intelligible, et il seroit à désirer qu'on n'écrivît jamais sur les sujets qu'on ne conçoit pas clairement. Il est sans doute possible et très-excusable de n'avoir, sur certains sujets, que des connoissances incomplètes; mais si peu loin

---

sens frappe son esprit, comme le soleil frappe notre vue, quoiqu'elle ne soit pas fixée sur lui. Il faut tâcher non-seulement que vous puissiez être compris par tous vos auditeurs, mais qu'aucun d'eux ne puisse manquer de vous comprendre.

qu'elles conduisent, encore faut-il qu'elles soient clairement conçues, et alors on parviendra toujours à mettre de la clarté dans ses expressions. L'obscurité, si ordinaire aux métaphisiciens, vient presque toujours de l'incertitude de leurs conceptions. Ils n'apperçoivent leur objet que confusément, et il n'est pas possible qu'ils le présentent plus clairement aux autres.

La clarté du style ne doit pas être considérée simplement comme un mérite négatif ou comme l'absence d'un défaut; la clarté est réellement une beauté. Nous aimons l'orateur qui nous dispense de méditer ses sentences, qui nous déploie la totalité de son sujet sans embarras et sans confusion, et qui nous donne enfin du plaisir sans peine.

L'étude de la clarté exige de l'attention, 1°. pour les mots et les phrases, et ensuite pour la construction des sentences. Je traiterai d'abord de la première partie, et j'y emploierai le reste de cette leçon.

La clarté, relativement aux mots et aux phrases, exige trois qualités; la pureté, la propriété ou convenance et la précision.

On emploie souvent les termes de pureté ou de propriété du langage l'un pour l'autre

indistinctement, et il est certain qu'il existe une très-grande affinité entre ces deux termes; mais il y a toutefois, entre eux, une distinction. La pureté consiste dans l'usage des mots et des constructions convenables à l'idiôme de la langue que nous parlons, par opposition aux mots et aux phrases usités dans les autres langues, ou tombés en désuétude, où qui sont de nouvelle fabrique et pas encore suffisamment autorisés. La propriété consiste à faire, dans une langue, le choix des mots que l'usage le mieux établi a adaptés aux idées que nous nous proposons d'exprimer. Elle en comprend l'heureuse et correcte application, conformément à cet usage, par opposition aux termes vulgaires ou ignobles, et aux mots ou phrases qui exprimeroient plus imparfaitement nos idées. Le style pourroit être pur, c'est-à-dire, être strictement anglais, par exemple, sans mélange de tournure française ou étrangère, sans aucune espèce d'irrégularité grammaticale ou autre, et manquer cependant de propriété. Les mots pourroient être mal choisis, mal adaptés au sujet; ils pourroient enfin exprimer imparfaitement les idées de l'auteur, quoiqu'il les eût pris dans la masse des termes appartenans à la langue anglaise. Mais le style n'est jamais propre

s'il n'est pas pur, et lorsque la pureté et la propriété se trouvent réunies, elles donnent au style, non-seulement de la clarté, mais des grâces. Je ne connois, pour la pureté et la propriété du style, d'autre règle que l'autorité ou l'exemple des meilleurs orateurs ou des meilleurs écrivains du pays.

Parmi les fautes incompatibles avec la pureté du style, j'ai compris l'usage des mots vieillis et ceux de fraîche date; mais on sentira facilement que cette règle est sujette à quelques exceptions, car il y a des occasions où ces mots peuvent avoir ou donner de la grâce. Les mots nouvellement fabriqués, sont moins admissibles dans la prose que dans la poësie, et même dans la dernière, on devroit user de cette licence avec modération; en prose ces innovations produisent souvent un mauvais effet; elles peuvent donner au style un air suffisant ou d'affectation; et en général, elles ne conviennent qu'aux écrivains dont la réputation, solidement établie, peut leur donner une sorte d'autorité dictatoriale sur la langue de leur pays.

La nécessité peut seule excuser l'introduction des termes étrangers ou scientifiques. Les langues stériles ou pauvres ont besoin de ces

secours; mais la langue anglaise n'est point de ce nombre. Swift, l'un des plus corrects de nos écrivains, tiroit vanité de n'employer jamais que des mots d'origine anglaise, et, on peut, avec raison, considérer son style comme un excellent modèle de pureté et de propriété dans le choix des mots. Nous nous éloignons aujourd'hui prodigieusement de sa méthode. On nous inonde d'un déluge de mots latins, qui prêtent quelquefois au style une apparence de dignité ou d'élévation; mais ils lui donnent aussi souvent l'air guindé et pédantesque.

Je passe à la précision dont je tâcherai de vous donner une idée complète, parce qu'elle constitue, en plus grande partie, la clarté du langage, et qu'en général on n'a du véritable sens de ce mot, qu'une notion très-imparfaite.

L'étimologie du mot *précision* indique le sens exact de cette expression. Il vient du mot latin, *præcidere*, qui signifie *couper* ou *retrancher*. La précision consiste à élaguer tout le superflu du discours, et à n'y laisser que ce qui est nécessaire pour exprimer complètement le sens de la pensée. J'ai déjà observé qu'il est souvent difficile de séparer les qualités du style des qualités de la penseé,

et on sentira ici la vérité de cette assertion; car, quoique d'écrire avec précision soit strictement une qualité de style, elle exige néanmoins, de l'écrivain, beaucoup de justesse et d'ordre dans ses idées.

Les termes dont on se sert pour exprimer une pensée, peuvent être défectueux de trois manières. Ils peuvent ne pas rendre la véritable idée de l'auteur, mais quelque chose de semblable ou d'approchant. Il est possible aussi qu'en exprimant la véritable pensée de l'auteur, ils n'en expliquent pas complètement le sens, ou, qu'en l'expliquant, ils y donnent une extension que l'auteur ne se proposoit pas, c'est-à-dire, qu'ils peuvent ne pas exprimer la véritable idée de l'auteur, ou n'en exprimer qu'une partie, ou enfin exprimer plus que l'auteur n'a eu l'intention de dire. Ces trois fautes blessent également la précision, mais particulièrement la dernière. L'auteur, dont le style a de la propriété, telle que je l'ai définie, est censé à l'abri des deux premières. Les mots dont il se sert sont les propres, c'est-à-dire, qu'ils expriment exactement et complètement sa pensée. Mais pour avoir de la précision, il faut que ses termes expriment son idée, et pas davantage;

il faut qu'ils ne présentent à l'imagination, ni idées étrangères, ni accessoires superflus qui puissent se mêler confusément avec le principal objet, et rendre la conception vague et indistincte. Ceci exige évidemment que l'auteur ait lui-même une idée claire de l'objet qu'il veut nous présenter ; que son attention soit uniquement fixée sur cet objet, et qu'il ne vacille jamais dans sa manière de le contempler. C'est toutefois un degré de perfection auquel peu d'écrivains savent atteindre.

De la nature de l'esprit humain, on peut déduire l'importance et l'utilité de la précision. L'esprit ne peut jamais considérer clairement et distinctement à la fois qu'un seul objet. Si son attention se partage entre deux ou plusieurs objets, et particulièrement si les objets ont entre eux quelque ressemblance, son examen s'embrouille et devient confus. Il ne distingue pas clairement les ressemblances de ces objets, et leurs différences. Supposons qu'on me présente un animal dont je voudrois connoître complètement la structure, je lui ferois, sans doute, ôter tous ses harnois; j'exigerois qu'on me le présentât découvert et seul, afin que rien ne pût distraire mon attention. Il en est de même des mots. Si en

m'expliquant votre pensée, vous y joignez des circonstances étrangères à l'objet principal, si, en variant inutilement vos expressions, vous m'écartez du point de vue, et me présentez tantôt l'objet en question, et tantôt d'autres choses qui lui sont analogues, vous m'obligez de fixer à-la-fois plusieurs objets, et la vue du principal m'échappe. L'animal que vous me montrez est tellement enveloppé de harnois ou d'ornemens, ou vous m'en présentez tant d'autres de la même espèce, que quoiqu'il y ait entre eux quelque différence, je ne la distingue que confusément.

C'est ce qu'on nomme un style lâche ou décousu, et le plus directement opposé à la précision. Il est presque toujours le produit d'un grand nombre de mots superflus. Les foibles écrivains en emploient une profusion pour tâcher de se faire entendre, et ils ne servent qu'à dérouter le lecteur. Mais ces auteurs sentent qu'ils n'ont pas saisi l'expression précise pour rendre leur pensée, et ils ne la conçoivent pas, à la vérité, eux-mêmes bien précisément. En conséquence, ils se racrochent comme ils peuvent, et croient qu'en entassant des mots, ils parviendront à paroître un peu moins obscurs. Ils tournent sans cesse

autour

autour du but, et ne l'atteignent jamais. L'image, telle qu'ils vous la présentent, est toujours double, et une double image n'est jamais distincte. Lorsqu'un auteur me parle de la *valeur* de son héros dans un jour de bataille, son expression est précise, et je l'entends parfaitement; mais si, pour le plaisir de multiplier les mots, il fait l'éloge de son *courage* et de sa *valeur*, ces deux mots liés ensemble font flotter mon imagination. Il n'avoit en vue que d'exprimer une seule qualité plus fortement, et il en exprime deux différentes. La *valeur* brave le danger, et le *courage* supporte la peine ou la douleur (1). Les occasions d'exercer ces deux qualités ou vertus, sont de deux espèces différentes, et si mon imagination veut embrasser à la fois

---

(1) M. Blair se sert dans cette comparaison des deux mots *courage* et *fortitude*; mais ce dernier n'est pas admis en Français, et je crois que nous avons tort. Quoiqu'il en soit, il me semble, qu'entre *valeur* et *courage*, on peut faire la distinction que je leur ai donnée. Quoiqu'on les prenne souvent l'un pour l'autre, il est certain qu'ils ne sont point parfaitement synonimes. On dit à l'homme qui souffre, prenez courage; ayez courage; et non pas prenez valeur, ayez valeur.

l'une et l'autre, ma pensée n'est plus fixe, et je n'apperçois plus mon objet que confusément.

Il résulte de ces observations, qu'un auteur peut écrire clairement et manquer cependant de précision. Il emploie les mots propres; leur arrangement est régulier, et il vous présente son idée aussi clairement qu'il la conçoit. Mais si il ne la conçoit pas lui-même très-clairement, il lui est impossible de l'exprimer avec précision. Tous les sujets ne l'exigent point également. Il y a des occasions où une vue générale peut être suffisante; lorsque, par exemple, le sujet est d'une espèce connue et familière, et qu'on ne peut pas se tromper sur le sens de l'auteur, quoique toutes ses expressions ne soient pas exactes et précises.

Nous avons, en anglais, très-peu d'auteurs dont le style soit généralement aussi clair que celui du chevalier Guillaume Temple, et de l'archevêque Tillotson, mais ils manquent tous deux de précision. Lâches et diffus l'un et l'autre, au lieu de choisir un petit nombre de mots propres à exprimer clairement et exclusivement leurs idées, ils emploient habituellement une profusion de mots qui ne

fixent que très-imparfaitement le sens de leurs passages. Le style de M. Addisson n'est pas non plus très-remarquable par sa précision; mais il en est cependant moins éloigné que les auteurs précédens.

L'usage inconsidéré des mots qu'on nomme synonimes est une des grandes sources du style décousu et opposé à la précision. On les a nommés synonimes, parce qu'ils expriment tous le sens général de la même idée; mais ils l'expriment le plus souvent, ou peut-être même toujours, avec quelque différence. Chacun de ces mots présente quelque idée accessoire qui produit une distinction. On ne trouve dans presque aucune langue deux mots qui signifient exactement la même chose. Ils ressemblent aux diverses nuances d'une même couleur, et peuvent, en conséquence, être employés utilement pour animer ou finir un tableau. L'habile écrivain sait en tirer parti en se servant de l'un pour donner de la force ou de la grâce à l'autre; mais il doit être très-attentif à l'usage qu'il en fait. Le commun des auteurs est fort sujet à les confondre et à les employer légèrement pour éviter les répétitions, ou pour enfler ou arrondir leurs périodes. Ils s'en servent comme si leur sens étoit abso-

lument le même, et cette erreur rend souvent leur style très-obscur.

Il n'y a pas, peut-être, dans la langue latine deux mots qui paroissent plus synonimes que *diligere* et *amare*. Cicéron nous a toutefois appris qu'il existe entre eux une distinction très-sensible. — « *Quid ergo* », dit-il dans une de ses épîtres, « *tibi commendem eum quem tu ipse diligis ? Sed tamen ut scires eum non à me diligi solum, verum etiam amari, ob eam rem tibi hæc scribo.* On pourroit croire aussi que *tutus* et *securus* ont la même signification ; elle est cependant différente. *Tutus* signifie hors du danger, et *securus* à l'abri de la crainte. Sénèque a élégamment indiqué cette distinction. *Tuta scelera esse possunt, secura non possunt.* Nous pourrions citer dans notre langue une infinité de mots qui ont un sens différent, et qu'on emploie trop souvent comme synonimes : *Austérité, sévérité, rigueur* ; l'austérité n'est relative qu'aux mœurs, la sévérité à la pensée, la rigueur à l'action. L'austérité est opposée à la mollesse, la sévérité à l'indulgence, et la rigueur à la clémence. Un hermite est austère dans sa vie, un casuiste est sévère dans l'application de ses principes religieux, un juge est rigoureux dans ses sentences.

Coutume, habitude : La coutume concerne l'action, et l'habitude, celui qui agit. Par coutume, nous entendons la répétition d'une action, et par habitude, l'effet que cette répétition produit sur le corps ou dans l'esprit.

Surpris, étonné, confondu : On est surpris de ce qui est nouveau ou imprévu ; on est étonné de ce qui est grand ou vaste ; on est confondu par un objet effrayant ou terrible.

Se désister, renoncer, quitter, abandonner : La difficulté nous fait désister ; nous renonçons à une entreprise à raison de quelque désagrément qu'elle entraîne ; nous quittons une chose pour une autre qui nous plaît davantage, et nous abandonnons par dégoût ou par lassitude. Un politique se désiste de ses desseins lorsqu'ils les trouve impraticables ; il renonce à la cour dont il croit avoir sujet de se plaindre ; il quitte l'ambition pour l'étude, et abandonne les grands qu'il méprise.

Orgueil, vanité : L'orgueil naît de l'estime de nous-même, et la vanité du désir d'obtenir l'estime des autres. On peut dire, comme Swift, qu'un homme n'est pas assez fier pour n'être pas vain ; c'est-à-dire, qu'il n'a pas assez de fierté ou d'orgueil pour le défendre du sentiment de la vanité.

Dédaigneux, hautain : La hauteur est fondée sur la haute opinion que nous avons de nous-mêmes, et le dédain sur la mauvaise opinion que nous avons des autres.

Distinguer, séparer : Nous distinguons un objet que nous craignons de confondre avec un autre; nous en séparons ce que nous voulons en ôter. Les objets sont distingués les uns des autres par leurs qualités, ils sont séparés par la distance de temps ou de place.

Être lás, être fatigué : Nous sommes lâs d'une chose qui dure trop long-temps; le travail nous fatigue. Je suis lâs d'être debout; je suis fatigué d'avoir marché long-temps. Un solliciteur lasse par sa persévérance, il fatigue par ses importunités.

Abhorrer, détester : Abhorrer une personne ou une chose, c'est avoir pour elle une forte aversion; la détester, implique en outre du ressentiment. On abhorre les dettes, on déteste la trahison.

Inventer, découvrir : Nous inventons des choses neuves, nous en découvrons qui existoient inconnues. Galilée inventa le télescope, Harvey découvrit la circulation du sang.

Seul, unique : Unique signifie qu'il n'y en a point d'autre de la même espèce; seul

signifie qu'il n'est point accompagné d'un autre. Un enfant unique est celui qui n'a ni frère ni sœur ; un enfant seul est abandonné à lui-même.

Entier, complet : Une chose est entière lorsqu'elle a toutes ses parties ; elle est complette lorsqu'elle a toutes ses dépendances. Un homme pourroit avoir une maison entière, et n'avoir pas un appartement complet.

Tranquillité, paix, calme : L'homme de bien jouit de la tranquillité avec lui-même, de la paix avec les autres, et du calme après la tempête.

Difficulté, obstacle : Une difficulté embarrasse, un obstacle arrête ; on applanit les difficultés, on surmonte les obstacles. La difficulté consiste dans quelque chose qui naît de la nature ou des circonstances d'une affaire ; l'obstacle naît d'une cause étrangère. Philippe eut de la difficulté à changer les dispositions des Athéniens, mais le plus grand obstacle à ses desseins fut l'éloquence de Démosthènes.

Sagesse, prudence : La sagesse nous fait agir et parler naturellement de la manière la plus convenable ; la prudence nous fait agir et parler avec précaution. L'homme sage emploie les moyens les plus propres au succès ;

l'homme prudent choisit ceux qui le mettent à l'abri de tout danger.

Assez, suffisant : *Assez*, se dit de la quantité qu'on veut avoir d'une chose quelconque, et *suffisant*, de l'usage qu'on veut en faire. Il en résulte que *assez* indique ordinairement une plus grande quantité que *suffisant*. L'avare n'a jamais assez, quoique ce qu'il possède soit plus que suffisant pour ses besoins naturels.

Avouer, confesser, reconnoître : Chacun de ces mots présente l'affirmation d'un fait, mais avec des circonstances fort différentes. Avouer une chose, c'est s'en glorifier; la reconnoître, indique une sorte de faute ou d'irrégularité qui se trouve compensée lorsqu'on la reconnoît. Confesser, suppose un crime ou une faute plus grave. Un patriote avoue sa résistance à un ministre pervers, et on l'applaudit. Un homme d'honneur reconnoît son tort ou son erreur, et on les lui pardonne. Le malfaiteur confesse son crime, et subit son châtiment.

Remarquer, observer : Remarquer, c'est fixer son attention sur un objet pour s'en souvenir; observer, c'est faire un examen pour pouvoir porter un jugement. Un voyageur remarque les objets les plus frappans qui se

présentent à sa vue. Un général observe les mouvemens de l'ennemi.

Equivoque, ambigu: Une expression équivoque a un sens découvert qu'on a le dessein de présenter, et un sens caché que la personne, qui en fait usage, se réserve. Une expression ambiguë est celle qui a évidemment deux sens, et qui nous laisse dans l'embarras de savoir celui que nous devons choisir. On se sert de l'expression équivoque dans l'intention de tromper, et de l'expression ambiguë lorsqu'on ne veut point répondre clairement. Un galant homme n'emploie jamais d'expression équivoque, et dans un moment d'embarras ou de confusion, un homme peut se servir, sans dessein, d'expressions ambiguës (1).

Il résulte de toutes nos observations que, pour écrire ou parler avec précision, deux choses sont essentiellement nécessaires; que l'écrivain ou l'orateur ait des idées bien claires et distinctes, et qu'il connoisse bien parfaitement la force des termes qu'il emploie. Il faut,

(1) Dans son Traité des synonimes français, l'abbé Girard a démontré très-méthodiquement qu'ils ont tous une signification différente.

sans doute, qu'il ait du génie, mais l'étude et l'attention ne lui sont pas moins nécessaires. Swift est un de nos auteurs les plus distingués par la précision du style. Il est rare de rencontrer dans ses ouvrages une expression vague ou des synonimes accouplés avec négligence. Ses idées sont toutes claires et fortement exprimées.

J'ai déjà eu l'occasion d'observer que, quoique la clarté soit nécessaire dans tous les genres de composition, toutes n'exigent pas cependant le même degré de précision, et j'en ai expliqué la raison. La précision est, sans doute, toujours un mérite, mais on doit aussi éviter de la porter trop loin, particulièrement dans les sujets où elle n'est point indispensable, et dont elle pourroit rendre le style maigre et sec. La réunion de l'abondance et de la précision, de la facilité et des grâces, de l'exactitude et de la correction dans le choix des expressions, est, sans contredit, le plus haut degré de perfection auquel un auteur puisse atteindre. Quelques genres de composition exigent plus d'abondance et d'ornemens, l'exactitude et la précision conviennent mieux à d'autres, et il y en a aussi dont les différentes parties demandent que l'auteur en varie

le style. Mais on ne doit jamais sacrifier totalement l'une de ces qualités à l'autre, et on parviendra facilement à les faire sympathiser, si l'on a des idées précises de son sujet, et une connoissance un peu étendue de la langue dans laquelle on veut écrire.

ONZIÈME LEÇON.

Construction des sentences.

DANS ma leçon précédente, j'ai considéré la clarté comme la première qualité du style. Ce que j'ai dit n'a principalement rapport qu'au choix des mots. Nous passerons ici à l'examen des phrases ou sentences, et comme leur construction est un objet de très-grande importance, dans les compositions de tout genre, je traiterai à fond cet article, et quoique la clarté soit la base essentielle du discours, je ne me bornerai point à cette qualité dans la construction des sentences. J'examinerai ce qui leur donne des grâces et de la beauté, et je rassemblerai tout ce qui doit fixer l'attention dans leur arrangement, sous un seul point de vue.

La définition la plus exacte qu'on puisse donner d'une période ou sentence, est qu'elle doit toujours contenir une proposition complète, c'est-à-dire, qu'elle doit énoncer complètement une pensée. « C'est, dit Aristote, une forme de discours qui a en elle-même

un commencement et une fin, et une longueur assez bornée pour qu'on puisse en saisir facilement tout le sens ». Ceci admet toutefois une grande latitude; car une sentence, ou période, est toujours composée des parties qu'on nomme ses membres, et comme ces membres peuvent être en plus ou moins grand nombre, comme ils peuvent être liés ensemble de plusieurs manières différentes, la même pensée ou proposition peut être renfermée dans une seule sentence, ou partagée en deux ou trois, sans déroger essentiellement à aucune des règles établies.

La première variété qui se présente dans l'examen des sentences, est la distinction des courtes et des longues. Il n'est pas possible de fixer une règle pour le nombre des mots ou des membres dont une période doit être composée; mais il est évident que, des deux côtés, il y a un extrême entre lesquels on doit se renfermer. Les sentences d'une longueur excessive, ou composées d'un nombre de membres trop multipliés, dérogent toujours à quelqu'une des règles que je vais présenter comme indispensables dans la construction d'une sentence. Dans les discours qu'on prononce, on doit avoir égard à la facilité du

débit ou de la prononciation, qui seroit sensiblement gênée par la trop grande longueur des périodes. Dans les compositions destinées à la lecture, le trop fréquent usage des longues sentences fatigue le lecteur, parce qu'elles exigent beaucoup plus d'attention que les phrases plus courtes; pour saisir clairement la liaison de leurs membres, et concevoir tout le sens de leur ensemble. On doit cependant éviter l'excès contraire. La répétition des phrases trop courtes rompt trop souvent le sens; elle affoiblit la liaison des parties et surcharge la mémoire d'une trop longue suite de minutieux objets.

Relativement à la longueur et à la construction des phrases, les critiques français ont très-judicieusement distingué deux sortes de styles; le style périodique et le style coupé. Le style périodique est celui dont les sentences sont composées de plusieurs membres liés ensemble et dépendant les uns des autres, de manière que ce n'est qu'à la fin qu'on trouve le sens complet. Ce style est le plus noble, le plus harmonieux, et enfin le plus oratoire. En voici un exemple extrait de Racine.

« Dans cette enfance, ou pour mieux dire,

» dans ce cahos du poëme dramatique, parmi
» nous, votre illustre frère, après avoir quel-
» que temps cherché le bon chemin, et lutté,
» si je l'ose dire ainsi, contre le mauvais goût
» de son siècle; enfin, inspiré d'un génie
» extraodinaire, aidé de la lecture des anciens,
» fit voir sur la scène, la raison; mais la rai-
» son accompagnée de toute la pompe et de
» tous les ornemens dont notre langue est
» capable, accordant heureusement la vrai-
» semblance et le merveilleux, et laissant bien
» loin derrière lui ce qu'il avoit de rivaux,
» dont la plûpart désespérant de l'atteindre,
» et n'osant plus entreprendre de lui disputer
» le prix, se bornèrent à combattre la voix
» publique déclarée pour lui, et essayèrent
» en vain, par leurs frivoles critiques, de ra-
» baisser un mérite qu'ils ne pouvoient point
» égaler ».

Le style coupé est celui où le sens est renfermé dans des propositions courtes, indépendantes et complètes en elles-mêmes, comme dans cette version de la préface de Pope.

« Je conviens que c'est le manque de con-
» sidération qui m'a fait auteur. J'ai écrit,
» parce que cela m'amusoit. J'ai corrigé mes
» ouvrages, parce que je prenois autant de

» plaisir à les corriger qu'à les composer. Je
» les ai publiés, parce qu'on m'assuroit qu'ils
» pourroient plaire à des personnages dont il
» étoit honorable d'obtenir l'approbation. » Ce dernier style convient à tous les sujets gais, légers ou faciles. Le style périodique est plus analogue aux sujets élevés ou sérieux; mais il convient de les entremêler dans tous les genres de composition; car l'oreille est blessée de la trop longue continuation de l'un ou de l'autre. Le mélange bien compassé de courtes et de longues sentences, produit une variété agréable et anime le style sans en affoiblir la dignité. En parlant des deux styles que je viens de définir, Cicéron dit : *Non semper utendum est perpetuitate, et quasi conversione verborum; sed sæpe carpenda membris minutioribus oratio est* (1).

Cette variété est si nécessaire qu'il convient d'en faire une étude, non-seulement pour le mélange des phrases de longueur différente; mais aussi pour leur construction. Une suite de

(1) Il ne faut pas toujours employer le même tour de périodes régulièrement compassées; le mélange de petites phrases rompues produit un très-bon effet dans le discours.

de périodes ressemblantes par l'arrangement des mots et le nombre des membres, ne doivent jamais se succéder, quelle que soit leur longueur; et quand même elles seroient toutes très-harmonieuses, prises séparément, il vaudroit mieux en intercaller de discordantes que de rassasier fastidieusement l'oreille par la répétition continuelle des mêmes sons; l'uniformité devient à la longue insupportable.

De ces observations générales, nous passerons à l'examen plus particulier des qualités qui contribuent à la perfection de la sentence. Sa construction est un article si essentiel, qu'on ne sauroit s'en occuper trop sérieusement dans les compositions de tout genre; car, quel que puisse en être le sujet, si les périodes sont lourdes, embarrassées ou obscures, il sera toujours impossible qu'un ouvrage ainsi composé puisse plaire à la lecture ou même être lu avec fruit. En observant avec attention les règles relatives à cette partie du style, on acquiert l'habitude de s'exprimer avec élégance et clarté; et s'il est échappé quelque irrégularité dans la composition des phrases, on est en état de la découvrir et de la corriger (1).

(1) Il paroît que les anciens mettoient une grande

Les qualités les plus essentielles à la perfection d'une période ou sentence, sont, à ce qu'il me semble, les quatre suivantes : 1°. la clarté et la précision ; 2°. l'unité ; 3°. la force ; 4°. l'harmonie. Je traiterai, avec quelque détail, de chacune séparément.

1°. *Clarté et précision*. La moindre négligence à cet égard, ou la moindre ambiguité qui pourroit tenir l'esprit en suspens ou produire une sorte de doute sur le sens, doit être évitée avec la plus grande attention. Et il n'est pas aussi facile qu'on pourroit le croire, de se mettre à l'abri de cette faute. L'ambiguité peut provenir de deux causes ; d'un mauvais choix de mots ou de leur mauvais arrangement. Dans ma dernière leçon, j'ai traité amplement des mots, relativement à la clarté. Il

---

importance à la construction de leurs périodes. On trouve dans le Traité de Démétrius de Phalère, une infinité d'observations sur le choix des mots et la manière de les placer. Il entre à cet égard dans des détails qui, à force d'être minutieux, pourroient nous paroître ridicules. Le Traité de Denis d'Halicarnasse est préférable ; mais il n'a principalement pour objet que l'harmonie des périodes, à laquelle la langue des Grecs prêtoit beaucoup plus que les langues modernes.

me reste à indiquer leur place. Il faut d'abord observer de suivre, à cet égard, les règles de la grammaire aussi loin qu'elles peuvent nous conduire ; mais comme notre grammaire n'est pas fort étendue, il pourroit arriver de placer équivoquement un mot sans pécher contre ses règles (1).

Il n'est pas possible d'indiquer aussi clairement en anglais, qu'en grec ou en latin, les relations qu'ont entre eux les mots ou les membres d'une période, et on doit en conséquence observer, comme une règle essentielle à l'arrangement des phrases, de placer le plus près possible l'un de l'autre, les mots ou les membres qui ont ensemble la relation la

(1) Quelque étendue qu'ait une Grámmaire, il est impossible qu'elle fixe ou prévoie tout ; et dans toutes les langues, on pourroit commettre les fautes dont M. Blair va citer les exemples, sans pécher contre les règles de la grammaire. Je traduirai ces exemples, et ils pourront servir également pour notre langue. D'ailleurs, quand ils ne seroient applicables qu'à la langue anglaise, comme ils sont très-courts, j'aurois cru devoir les laisser en faveur de ceux qui étudient cette langue.

plus intime. Nos meilleurs écrivains ont quelquefois trop négligé cette règle. Je vais en citer quelques exemples qui feront sentir l'importance de la règle, et connoître en même temps son application.

La position des adverbes dont on se sert pour qualifier le sens ou la signification d'une chose qui précède ou suit l'adverbe, demande quelquefois beaucoup d'attention. « Par grandeur, dit M. Addisson, dans le numéro 412 » du *Spectateur*, je n'entends pas seulement » le volume d'un objet particulier, mais la » grandeur de toute une vue. » En lisant le premier membre de la période : « Je n'entends » pas seulement le volume d'un objet, » on pourroit demander, qu'entend-il donc de plus que le volume ? Est-ce sa couleur ou quelqu'autre qualité ? Seulement devoit être placé après objet. « Par grandeur, je n'entends pas le volume d'un objet seulement, ou seulement d'un objet; car alors si on fait la question, le second membre de la période sert de réponse, conformément à l'intention de l'auteur. « Le théisme, dit le lord Shaftsbury, peut » seulement être opposé au polythéisme et à » l'athéisme. » *Theism can only be opposed to polytheism or atheism.* Entend-il que le

théisme n'est capable de rien autre chose que d'être opposé au polythéisme et à l'athéisme? C'est le sens naturel que sa phrase présente, parce qu'il a mal placé le mot ou l'adverbe *only*. Il auroit dû dire : Le théisme peut être opposé seulement au polythéisme et à l'athéisme. Swift, dans son projet pour l'amélioration de la religion, dit : « Les Romains, entendoient, au moins, aussi bien que nous, en quoi la liberté consiste. « *The Romans, un-* » *derstood liberty, at least as well as we.* » Cette phrase peut présenter deux sens : Que quelles que soient les choses dont nous sommes mieux instruits que les Romains, ils savoient au moins en quoi consiste la liberté, aussi bien que nous, ou que les Romains savoient en quoi consiste la liberté, aussi bien que nous, pour le moins ; et comme c'est ceci que Swift a très-probablement voulu dire, il auroit évité toute amphibologie en disant : *The Romans understood liberty as well; at least, as we.* « Les Romains savoient en quoi consiste la liberté, *au moins* aussi bien que nous. » Le fait est que, relativement aux adverbes, seulement, totalement, du moins, au moins, etc., dont on fait habituellement usage dans la conversation, comme le ton de voix sur lequel on

les prononce indique suffisamment à quoi ils ont rapport et rend le sens très-intelligible, on s'est accoutumé à les placer, dans les périodes, avec beaucoup de négligence. Lorsqu'on écrit, lorsque ce n'est point à l'oreille, mais aux yeux qu'on s'adresse, on doit être plus exact et lier les adverbes avec les mots qu'ils qualifient, de manière à ce que, dès la première inspection, le sens ne puisse point avoir d'incertitude.

Secondement, une circonstance renfermée au milieu d'une sentence peut produire quelquefois de l'ambiguité, si on ne la place point avec attention. Dans la dédicace d'une de ses dissertations, le lord Bolinbroke dit : *Are these designs which any man who is born a Briton, in any circumstance, in any situation, ought to be ashamed or afraid to avow?* « Est-ce de pareils desseins dont un homme né anglais, *dans aucunes circonstances ou dans aucune situation*, devroit rougir ou craindre de faire hautement l'aveu? » On n'apperçoit pas assez clairement si les mots *circonstances et situation* sont liés avec l'homme né anglais ou avec l'aveu de ses desseins. Un homme né anglais dans toutes les circonstances et les situations, ou d'avouer ses

desseins dans toutes les circonstances et les situations ; il est, sans doute, probable que ce dernier sens est celui de l'auteur, et il l'auroit rendu beaucoup plus clairement en arrangeant ainsi sa phrase : *Are these designs, which a man who is born a Briton, ought to be ashamed or afraid in any circumstance in any situation to avow ?* « Est-ce de pareils desseins dont un homme né anglais doit être honteux de faire l'aveu dans toutes les circonstances et dans toutes les situations ? »

L'usage des pronoms relatifs, *who, which, what, whose ;* qui, de qui, à qui, demande encore plus d'attention ; et il en est de même de toutes les particules qui servent à lier ensemble les parties du discours. Comme tout dépend de cette liaison, l'exactitude et la précision sont, à cet égard, indispensables. La moindre irrégularité peut obscurcir tout le sens d'une sentence ; et quand même elle ne deviendroit pas inintelligible, il en résulteroit toujours quelque chose de gauche et de rompu dans la construction de la phrase. M. Addisson dit, dans son cinquante-quatrième numéro du Spectateur : « *This kind of wit, was very much in vogue among our countrymen, about, an age or two ago,* WHO *did not*

practise it for any oblique reason, but purely for the sake of being witty. « Ce genre d'esprit étoit fort en vogue parmi nos compatriotes; il y a environ un siècle ou deux, *qui* ne le pratiquoient pas pour produire le mal, mais simplement pour montrer de l'esprit. » Le sens est ici très-intelligible, mais la construction est très-vicieuse ; il falloit l'arranger de manière que, *il y a un siècle ou deux*, ne séparassent point le pronom relatif *who*, *qui*, de son antécédent *nos compatriotes*, et dire : » *About an age or two ago, this kind of wit was very much in vogue among our countrymen* WHO *did not practise it for any oblique reason, but purely for the sake of being witty*. « Il y a environ un siècle ou deux que cette sorte d'esprit étoit fort en vogue parmi nos compatriotes, qui ne le pratiquoient point avec le dessein de produire le mal, mais simplement pour montrer de l'esprit. »

Et dans son numéro 412 : « *We no where meet with a more glorious and pleasing show in nature, than what appears in the heavens at the rising and setting of the sun*, WHICH *is wholly made up of these different stains of light, that show themselves in clouds of a different situation*. « On ne rencontre point

dans la nature un spectacle plus majestueux ou plus enchanteur que celui du ciel, au lever ou au coucher du soleil, *qui* est totalement composé de différentes nuances de lumière répandues sur les nuages dans des positions différentes. » *Qui* se rapporte ici au mot spectacle, mais il en est si éloigné, que, si on ne suivoit pas le sens avec beaucoup d'attention, on pourroit le rapporter, conformément aux règles de la syntaxe, au lever ou au coucher du soleil, ou au soleil lui-même, et il en résulte par conséquent de la confusion dans toute la période.

L'évêque Sherlock est encore plus irrégulier dans le passage suivant, tiré d'un de ses sermons, vol. II, serm. 15. — *It is folly to pretend to arm ourselves against the accidents of life, be heaping up treasures, which nothing can protect us against, but the good providence of our heavenly father.* — « C'est folie de vouloir nous mettre à l'abri des accidens de la vie en amassant des trésors *dont* la divine providence peut seule nous garantir. » *Dont* doit, suivant les règles de la grammaire, se rapporter au substantif qui le précède immédiatement; ici ce devroit être par conséquent aux trésors, et tout le monde sentira facile-

ment qu'il n'y auroit plus de sens commun dans la période. Il auroit fallu dire : *It is folly to pretend by heaping up treasures, to arm ourselves against the accidents of life, which nothing can protect us against, but the good providence of our heavenly father.* « C'est folie de vouloir, en amassant des trésors, nous mettre à l'abri des accidens de la vie, dont la divine providence peut seule nous garantir ».

On trouve chez Swift une irrégularité de la même espèce. En invitant les jeunes ecclésiastiques à écrire leurs sermons en totalité et distinctement, il dit : *Many act so directly contrary to this method, that from a habit of saving time and paper* WHICH *they acquired as the university, they write in so diminutive a manner that they can hardly read what the have vvritten.* « Le plus grand nombre suit une méthode si directement contraire à celle-ci, que, conformément à l'usage d'économiser le temps et le papier *qu'ils* ont acquis à l'université, ils écrivent si menu et d'une manière si abrégée, qu'à peine peuvent-ils déchiffrer leur propre écriture. » Ce n'est pas, sans doute, le temps et le papier qu'ils ont acquis à l'université, mais l'usage de les éco-

nomiser, et il auroit dû dire par conséquent : « *From a habit they have acquired at the university of saving time and paper, the vvrite in so diminutive a manner, that*, etc. « Que, conformément à l'habitude contractée à l'université, d'économiser le temps et le papier, ils écrivoient si menu, etc. ». Dans un autre passage le sens du même auteur devient tout-à-fait louche, pour avoir mal placé un pronom relatif en terminant une lettre adressée à un membre du parlement, concernant le serment du Test, il dit : *Thus j have fairly given you, sir, my ovvn opinion, as vvell as that of the majority of both houses here, relating to this vveighty affair; upon vvhich j am confident you may securely reckon.* « Je vous ai déclaré franchement ici, monsieur, ma propre opinion et celle de la majorité des deux chambres, pour cette importante affaire sur laquelle je suis convaincu que vous pouvez sûrement compter ». Or, je demande sur quoi il vouloit que son correspondant comptât en toute assurance ? La construction indique naturellement *cette importante affaire*; mais, comme il seroit impossible de former ainsi un sens raisonnable, on doit plutôt présumer qu'il l'invitoit à compter sur l'opinion de la majo-

rité des deux chambres, et il étoit plus simple de dire : *Thus sir j have given you my own opinion relating to this vveighty affair, as vvell as that of the majority of both houses here, upon vvhich j am confident you may securely reckon.* « Je vous ai dit franchement, monsieur, sur cette importante affaire, mon opinion et celle de la majorité des deux chambres, sur laquelle je suis convaincu que vous pouvez sûrement compter. »

Je pourrois multiplier ici les exemples, mais je crois en avoir cité un nombre suffisant pour donner l'intelligence de la règle, et faire sentir qu'on doit s'attacher d'abord à ranger les mots dans l'ordre qui peut indiquer le plus clairement les relations qu'ont entre elles les différentes parties d'une période, et particulièrement que les adverbes doivent toujours être placés le plus près possible des mots qu'ils qualifient ; qu'une circonstance insérée dans une phrase ne doit jamais être colloquée vaguement, mais que sa place est fixée par sa relation avec l'un ou l'autre des membres, et que chaque mot relatif doit immédiatement présenter à l'esprit du lecteur son antécédent, sans laisser la moindre incertitude. J'ai choisi ces trois sortes de fautes, parce qu'il me semble

que c'est d'elles que provient le plus souvent l'obscurité des passages.

J'observerai encore, sur les mots relatifs, que l'obscurité vient souvent de leur répétition trop fréquente, et particulièrement de celle des pronoms *who*, *they* et *theirs*, *qui*, *les* et *leurs*, lorsqu'ils se rapportent à des personnes différentes, comme dans la période suivante : « *Men look with an evil eye upon the good that is in others; and think* THAT THEIR *reputation obscures* THEM, *and* THEIR *commendable qualities stand in* THEIR *light; and therefore* THEY *do what* THEY *can to cast a cloud over them, that,* THE *bright shining of* THEIR *virtues may not obscure* THEM. « Les hommes, en général, voient avec déplaisir ce qu'il y a de bon dans les autres, et croient que *leur* réputation obscurcit la *leur*, et que *leurs* bonnes qualités *leur* font une ombre ». En conséquence ils font ce qu'ils peuvent pour les couvrir d'un voile, afin que l'éclat de *leurs* vertus n'éclipsent point les *leurs*. Cette négligence de style le rend souvent obscur. Elle produit toujours de l'embarras et le manque d'élégance. Lorsque, dans une période, nous voyons revenir trop souvent les pronoms personnels, il faut faire dispa-

roître ce défaut en la refondant, et lui donner une forme différente.

Toutes les langues sont susceptibles d'ambiguités. Quintilien en cite, en latin, quelques exemples, qui proviennent d'une construction fautive. Un homme exigea, dit-il, par une clause de son testament, que ses héritiers lui élevassent « *statuam auream hastam tenentem* ». Cet article donna lieu à une question et à un procès. Il s'agissoit de savoir si toute la statue, ou seulement la lance, seroit d'or (1). Le même auteur observe judicieusement qu'une sentence est toujours défectueuse dès qu'il faut en chercher le sens, ou lorsqu'il n'est pas parfaitement clair. Si on disoit, par exemple : « *Chremetem audivi percussisse Demeam* », il y auroit ambiguité dans le sens et dans la construction, lequel de Chrémes ou de Démée étoit le battu ou le battant ? Mais, si on disoit : *Se vidisse hominem librum scribentem*,

(1) Il me semble que si le testament eût été écrit régulièrement, même dans ces termes, *statuam auream, hastam tenentem*, la virgule entre *auream* et *hastam*, auroit indiqué clairement que *auream* se rapportoit à *statuam*, et qu'il s'agissoit par conséquent d'une statue d'or tenant en main une lance.

quoique le sens soit clair, Quintilien prétend que la construction est vicieuse, car, dit-il, *etiamsi librum ab homine scribi pateat, non certe hominem à libro, male tamen composuerat, feceratque ambiguum quantùm in ipso fuit.*

Il est certain que l'arrangement régulier de tous les mots, et les membres d'une période lui donnent, non-seulement de la clarté, mais de la grâce et de la beauté.

Je passe à la seconde qualité d'une sentence bien construite, c'est-à-dire, à son unité. Cette qualité est encore d'une très-grande importance. Dans toute espèce de composition, il faut toujours une sorte d'unité pour l'embellir; un principe qui en lie les parties, et enfin un objet dominant ou principal dont les autres ne sont que des accessoires ou des circonstances. Cette qualité est essentielle dans les poëmes épiques, dans les poësies, dans les harangues et dans tous les discours; mais elle est encore plus indispensable dans une sentence où la plus stricte unité doit être maintenue. La nature d'une période exige qu'elle ne renferme qu'une seule proposition. Elle peut, sans doute, être composée de plusieurs parties, mais il faut qu'elles soient si bien liées

ensemble que l'esprit n'en soit frappé que comme d'un seul objet. Pour conserver l'unité dans chaque période, il faut se conformer aux règles suivantes.

En premier lieu, dans le cours de la sentence, la scène doit changer le moins possible. Il faut éviter soigneusement les transitions subites d'une personne ou d'un sujet à un autre. Dans chaque sentence, il y a toujours une personne ou un objet qui est le nominatif, ou le mot qui régit les autres. Il faut tâcher de conserver ce régime depuis le commencement jusqu'à la fin. Si je m'exprimois ainsi : « Lorsque nous eûmes jetté l'ancre, ils me mirent à terre, où je retrouvai mes amis qui me reçurent avec toutes les démonstrations de l'amitié et de la joie ». Quoique toutes les choses contenues dans cette sentence aient entre elles une liaison suffisante, la manière de les présenter, en changeant essentiellement de place et de personne au moyen des *nous, ils, qui*, donne à l'ensemble un air de contrainte et d'incohérence qui en détruit presque totalement la liaison. On peut rendre à cette sentence son unité en la tournant de la manière suivante : « Après avoir jetté l'ancre, je descendis à terre, où je reçus de mes amis tous les

les témoignages de l'intérêt et de la joie la plus obligeante ». Les écrivains qui négligent cette règle ne font pas généralement plus d'attention à la suivante.

Elle consiste à ne jamais entasser dans une sentence des objets qui ont ensemble si peu de relation qu'on pourroit en former deux ou trois phrases différentes. La transgression de cette règle ne manque jamais de faire sur le lecteur une impression déplaisante, et elle l'est au point que, des deux extrêmes, il vaudroit mieux pécher par la répétition de quelques sentences trop courtes, que d'en rendre une obscure à force de l'encombrer. Quelques exemples serviront à me faire mieux entendre.

On trouve dans une histoire d'Angleterre : « L'archevêque Tillotson mourut dans le cours » de cette année. Il étoit fort aimé du roi » Guillaume et de la reine Marie, qui lui don» nèrent pour successeur le docteur Tennison, » évêque de Lincoln ». Au commencement de cette phrase, on ne pouvoit pas s'attendre à une fin semblable. « Il étoit fort aimé du roi et de la reine, » forme la proposition de la sentence ; et, au lieu d'une preuve de cette amitié, ou au moins de quelque chose qui y

ait une sorte de relation, l'auteur passe subitement à une proposition tout-à-fait différente : Qui lui donnèrent M. Tennison pour succecseur. L'exemple suivant est extrait de la vie de Cicéron, écrite par Middleton. « Dans cette » anxiété de sa vie publique et privée, Cicéron » éprouva une affliction nouvelle et déchi-» rante, la mort de Tullie sa fille chérie, qui » survécut peu de temps à son divorce avec » Dolabella, dont les manières et l'humeur lui » avoient toujours paru fort désagréables ». Le principal objet de la sentence est la mort de Tullie, qui causa la vive affliction de son père : la date de cet évènement, rapportée à son divorce avec Dolabella, est admissible ; mais la réflexion sur le caractère de Dolabella n'a aucune espèce de relation avec l'objet principal, et rompt totalement l'ensemble et l'unité de la phrase, en présentant au lecteur une nouvelle idée. Le passage suivant, traduit de Plutarque, est encore plus défectueux. « Leur » marche, dit l'auteur, en parlant des Grecs » sous Alexandre, leur marche fut à travers » un pays inculte, dont les sauvages habitans » subsistoient misérablement, n'ayant pour » toutes richesses que quelques troupeaux de » brebis fort maigres, dont la chair étoit rance

» et de mauvais goût, parce qu'elles se nour-
» rissoient principalement de poissons de mer ».
Ici la scène change plusieurs fois; la marche des Grecs, la description des habitans du pays qu'ils traversent, et enfin celle des brebis et de la cause qui rend leur chair de mauvais goût, forment une confusion d'objets qui ont entre eux fort peu d'analogie, et que le lecteur a de la peine à réunir tous sous un seul point de vue.

J'ai pris ces exemples dans des sentences d'une longueur médiocre, quoique excessivement surchargées. Les écrivains qui font habituellement de longues phrases font aussi très-habituellement cette faute. A chaque page, l'histoire de Clarendon en offre des exemples. C'est le grand défaut de cet auteur, dont le mérite est, à d'autres égards, incontestable. Dans les compositions de quelques auteurs plus modernes et plus corrects que Clarendon, on trouve quelquefois des phrases si longues et surchargées de tant de différentes choses, qu'on pourroit les considérer plutôt comme autant de discours que comme des passages; telle est la période suivante tirée de l'essai du chevalier Temple sur la poësie. « Dans l'ac-
» ception ordinaire, on considère le profit et

» le plaisir comme deux choses différentes, » et on désigne, non-seulement leurs prosélytes sous les différentes dénominations » d'hommes affairés et d'hommes oisifs, mais » on distingue jusques aux facultés de leur » intelligence, en donnant aux opérations des » premiers le nom de sagesse, et à celles des » autres le nom de *wit*, lequel est un terme » saxon qui sert à exprimer ce qu'on appelle » chez les espagnols *jngenio*, ou *esprit* chez » les français; mais je crois cependant que » *wit* signifie plus particulièrement l'esprit de » la poësie, comme on pourra le voir dans » les remarques sur la langue Runique ». Lorsqu'on arrive à la fin d'une période si compliquée, on est tout surpris de se voir si éloigné de l'objet que son commencement présente.

Je passe à une troisième règle essentielle pour la conservation de l'unité dans des sentences. Elle consiste à ne jamais y intercaler des parenthèses. Elles peuvent annoncer, dans quelques occasions, la vivacité d'un esprit qui sait faire, en passant, des remarques heureuses; mais, en général, elles produisent un très-mauvais effet, et indiquent la maladresse ou l'embarras d'un auteur qui ne sait où placer la pensée qu'il veut introduire. On

les trouve si fréquemment chez les écrivains peu corrects, qu'il seroit superflu d'en présenter des exemples. J'en citerai seulement une du lord Bolymbroke, que la vivacité de son génie et la rapidité de son style entraînoient souvent dans des irrégularités de cette espèce. C'est dans l'introduction à son idée d'un roi patriote. « Il me semble, dit-il, que pour » maintenir le système du monde à un cer- » tain degré fort au-dessous de la perfection » idéale, (car nous sommes nés capables de » concevoir ce que nous ne pouvons pas at- » teindre) mais suffisant pour constituer une » situation heureuse et paisible, ou au moins » tolérable ; il me semble, dis-je, que l'auteur » de la nature a jugé à propos de mêler de » temps en temps, parmi les hommes, un » petit nombre des mortels privilégiés aux- » quels il daigne accorder une portion de son » souffle divin, plus considérable que n'est, » en général, la part de chaque individu de » l'espèce humaine ». C'est une sentence bien défectueuse que celle où, au moyen d'une parenthèse et d'un encombrement de circonstances, l'auteur est parvenu à entasser tant de choses, qu'il est forcé de rétrograder et de recommencer, en quelque façon, par *il me*

semble, dis-je » ; cette répétition est toujours l'indice d'une période lourde et mal construite. Elle est excusable dans le discours verbal où on n'exige point autant d'exactitude ; mais dans une composition qu'on peut soigner, elle est impardonnable.

Je n'ajouterai plus qu'une règle relative à l'unité d'une sentence, c'est de la terminer toujours par un sens plein ou parfaitement fini. Tout ce qui est *un* doit avoir un commencement, un milieu et une fin. Je n'ai pas besoin d'observer que, selon les règles de la grammaire, une sentence qui n'a point un sens fini, n'est point une sentence. Mais on en rencontre souvent qui sont plus que finies, si on peut se servir de cette expression. Lorsqu'on est arrivé à la conclusion qu'on attendoit, au mot de repos que le commencement indiquoit à l'esprit, une circonstance nouvelle, qu'on auroit pu omettre ou placer ailleurs, vient subitement allonger le sens, et le laisse suspendu comme une manière de queue qu'on auroit appliquée à la sentence.

Ces sortes d'additions, à la fin d'une sentence, la défigurent excessivement ; elles rompent l'unité, et produisent en même temps un effet disgracieux. Swift, en parlant de Ci-

céron, dans une lettre adressée à un jeune ecclésiastique, s'exprime ainsi. « Ces écrits sont » plus familiers à vos jeunes ecclésiastiques, » que ceux de Démosthènes, qui étoit fort » supérieur à l'autre, au moins en qualité d'ora- » teur. » Le sens devoit naturellement finir par les mots *fort supérieur à l'autre ;* ils terminent la proposition, l'esprit n'attend plus rien, et les mots : *au moins en qualité d'orateur*, arrivent d'une manière tout-à-fait clochante et imprévue. Cette sentence auroit eu plus d'unité et de liaison sous la forme suivante : « Ces écrits sont plus familiers à vos jeunes » ecclésiastiques que ceux de Démosthènes qui, » au moins, en qualité d'orateur, étoit fort » supérieur à l'autre. » Le chevalier Temple, en parlant de la Théorie de la terre, de Burnet, et de la Pluralité des Mondes, de Fontenelle, dit : « Le premier ne put pas terminer » son savant traité, sans y joindre le panégy- » rique des langues modernes, comparées aux » anciennes ; et l'autre met tant de partialité et » de prétention dans ses censures de l'ancienne » poësie et dans son éloge de la moderne, » que je ne pus les lire ni l'un ni l'autre sans » éprouver un mouvement d'indignation, dont » je ne puis pas me défendre en contemplant

» la ridicule suffisance de certains person-
» nages. » Le mot *indignation* terminoit naturellement la sentence ; et *dont je ne puis pas me défendre, etc.*, forme une proposition tout-à-fait nouvelle, et ajoutée gauchement à ce qui devoit être la fin.

DOUZIÈME LEÇON.

Construction des sentences.

Après avoir traité de la clarté et de l'unité nécessaire dans la construction des phrases ou sentences, je passe à la troisième qualité d'une phrase correcte, que j'ai nommée sa force. J'entends par force un arrangement des mots et des membres qui présente le sens de la manière la plus avantageuse; qui rend l'impression que la période doit produire, pleine et complète, et qui donne à chaque membre et à chaque mot tout le poids et la force dont ils sont susceptibles. Pour produire cet effet, la clarté et l'unité sont sans doute indispensables, mais elles ne suffisent pas; car il seroit possible qu'une sentence claire, bien liée dans toutes ses parties, et suffisamment régulière relativement à l'unité, contînt cependant quelque vice de construction capable de diminuer la force et la vivacité de l'impression qu'un meilleur arrangement auroit pu produire.

La première règle a observer, pour donner de la force aux sentences, consiste à retrancher

tous les mots inutiles. Lors même qu'ils ne nuisent ni à la clarté, ni à l'unité du passage, ils tendent toujours à l'affoiblir ; ils rendent sa marche lente et embarrassée.

Est brevitate opus, ut currat sententia neu se
Impediat verbis lassas, onerantibus aures.

Il est généralement passé en maxime, que tous les mots qui n'ajoutent rien d'important au sens d'un passage, ne servent qu'à le défigurer. Dans cette occasion, ce qui est superflu est toujours nuisible. « *Obstat,* dit Quin-» tilien, *quicquid non adjuvat.* » Il convient d'omettre toujours ce que l'esprit peut facilement sous-entendre. Par exemple : « Con-» tent de mériter le triomphe, il en refusa » les honneurs, » est mieux dit que : « Se contentant de mériter le triomphe, etc. » Je considère donc comme un des plus utiles articles de la correction, lorsqu'on repasse sur ses œuvres, de resserrer tous les tours de phrase trop lâches, d'élaguer soigneusement les répétitions et tous les mots inutiles qui échappent dans la première minute d'une composition. Plus on mettra d'attention et de sévérité dans ce retranchement, plus les sentences acquerront de force et d'énergie ; à moins que,

donnant dans l'extrême, on ne rende, à force de suppressions, le style sec et dur. Il y a ici un juste milieu, comme en toute autre chose. On ne doit pas faire de l'harmonie des sons un objet principal; mais il ne faut pas totalement la négliger; il est bon que les fruits soient garnis d'une certaine quantité de feuilles.

Ce que j'ai dit de la suppression des mots doit aussi s'étendre aux membres superflus. De même que chaque mot doit présenter une nouvelle idée, chaque membre doit contenir une nouvelle pensée (1). Il arrive quelquefois que le dernier membre d'une période n'est qu'un écho du premier, ou une répétition foiblement déguisée. Par exemple, en parlant de la beauté, M. Addisson dit : « Sa première » vue remplit subitement l'ame d'un senti- » ment de joie, et le répand dans toutes ses » facultés. (numéro 412.) » Et ailleurs, « Il est » impossible de contempler les œuvres divines » avec froideur ou indifférence, ou de par- » courir des yeux leurs beautés sans éprouver

---

(1) Le docteur Blair fait ici une distinction entre l'idée et la pensée, et je crois qu'il a raison. Il me semble que la pensée est la source des idées, et que les idées ne sont que le produit de la pensée.

» un sentiment de satisfaction et de complai-
» sance. (Numéro 413.) » Dans ces deux passages, le second membre de la sentence n'ajoute rien, ou très-peu de chose à la pensée que le premier contient, et quoique le style harmonieux et coulant de M. Addisson puisse pallier, à certain point, ces négligences, il est certain, qu'en général, le style purgé de cette prolixité, acquiert plus de force et de beauté. Lorsque les mots sont multipliés sans proportion avec les idées, l'attention se relâche et l'esprit s'engourdit.

Après avoir retranché tous les membres et les mots inutiles, on doit encore mettre la plus grande attention dans l'usage qu'on fait des copulatifs ou relatifs, et de toutes les particules qui servent aux transitions ou aux liaisons; mais, et, qui, dont, ou, etc., ne sont pas les mots les moins importans; c'est d'eux que dépend, en grande partie, la tournure des sentences, et par conséquent leur variété, leurs grâces et leur énergie. On les emploie de tant de différentes manières, qu'il est impossible d'établir, à cet égard, un système ou des règles fixes. Il faut lire avec attention les écrivains les plus corrects, et examiner les différens effets que produisent les différentes manières

d'employer ces particules. Sans prétendre traiter à fond cette matière, je présenterai ici quelques observations qui me paroissent utiles (1).

Quelques écrivains multiplient inutilement les particules relatives ou démonstratives; en voici un exemple : « *Il* n'y a *rien de plus* » *propre à dégoûter que la pompe insigni-* » *fiante du discours.* » En introduisant un sujet ou en posant une proposition qui exige une attention sérieuse, cette tournure de style peut convenir; mais dans le cours d'une relation ou composition, il vaut mieux dire brièvement et simplement : *Rien n'est plus propre à dégoûter, etc.*

Quant à la particule copulative *et*, qui revient si souvent dans toutes les sortes de compositions, il est évident que cette répétition énerve le style, lorsqu'elle n'est point nécessaire. Je vais en citer un exemple. Le chevalier Temple, en parlant des progrès de la langue française, s'exprime de la manière suivante : « L'académie, créée par le cardinal de Richelieu » pour amuser les esprits de son siècle et de

(1) Il faut consulter, sur ce sujet, la courte introduction du docteur Lowth, à sa grammaire anglaise.

» son pays, et distraire leur attention des dis-
» cussions politiques et des opérations du mi-
» nistère, en fit naître la mode; et durant le
» dernier siècle, les Français se sont principa-
» lement occupés de la perfection de leur style
» et de leur langue, et avec tant de succès qu'il
» seroit difficile de l'égaler, et qu'il s'est fait
» également sentir dans leur poësie et dans leur
» prose. » La particule *et* se trouve répétée huit fois dans ce passage. De pareilles négligences embarrassent la marche des périodes et les rendent toujours languissantes.

Il convient aussi d'observer que quoique l'effet ordinaire de la conjonction *et* soit de lier plusieurs objets ensemble, et de rendre, par conséquent, leur relation plus apparente, il y a cependant des occasions où la suppression de la conjonction présente une relation plus intime, et une succession d'objets plus rapide. Longin fait cette remarque, et la justifie par plusieurs exemples. *Veni, vidi, vici* (1), offre une image plus énergique et plus vive que si les particules copulatives n'étoient point retranchées. On en trouve encore un autre exemple dans les Commentaires de

(1) Je vins, je vis, je vainquis.

César, où il donne la description d'une déroute. » *Nostri, emissis pilis, gladiis rem gerunt;* » *repentè post tergum equitatus cernitur;* » *cohortes aliæ appropinquant. Hostes terga* » *vertunt; fugientibus equites occurrunt; fit* » *magna cœdes, etc.* (1). » Bell. Gall., l. 7.

Il s'ensuit que lorsqu'on veut produire l'effet contraire, ou ralentir la transition d'un objet à l'autre, lorsqu'on veut marquer distinctement l'énumération de ces objets et fixer sur chacun d'eux, particulièrement, l'attention, la répétition de la particule copulative peut être employée avantageusement et même avoir des grâces; par exemple, dans le passage suivant, du lord Bolymbroke : « Un tel homme « pourroit sans doute succomber victime du » pouvoir; mais il faudroit aussi que la vérité » et la liberté et la raison succombassent. » Il en est de même de la description que César fait d'un combat contre les *Nervii.* « *His equi-*

(1) Après avoir lancé leurs javelots, nos soldats attaquèrent avec l'arme blanche; la cavalerie parut subitement sur les derrières; d'autres corps parurent dans l'éloignement; les ennemis épouvantés prirent la fuite; ils furent atteints par la cavalerie; un grand carnage commença.

» *tibus facile pulsis ac proturbatis, incredi-*
» *bile celeritate ad flumen decurrerunt; ut*
» *penè uno tempore, et ad Sylvas, et in flu-*
» *mine, et jam in manibus nostris hostes*
» *viderentur* (1). » Bell. Gall., l. 2.

Quoiqu'il décrive ici une succession d'évènemens rapides, comme il veut indiquer le grand nombre d'endroits où les ennemis se présentèrent au même instant, la répétition de la particule copulative produit un bon effet en marquant le nombre de ces endroits plus distinctement.

L'étude de l'éloquence exige de ceux qui s'y appliquent, une sérieuse attention aux circonstances où il convient de répéter ou de supprimer la conjonction copulative, puisqu'il est évident que, par une singularité fort extraordinaire, la suppression de la particule qui sert ordinairement à lier les objets, en fait quelquefois paroître la relation plus intime; et que sa répétition peut, au contraire, les séparer en quelque façon, en rendant leur distinction plus sensible. C'est probablement

(1) Tous ces préceptes sont applicables à la langue française.

parce

parce que, dans le premier cas, on suppose que l'esprit, entraîné précipitamment par la succession des objets, n'a pas le loisir d'en marquer les liaisons, et les entasse de manière à ne présenter qu'un seul objet; et que lorsqu'au contraire, on fait une énumération pour aggraver ou fortifier une impression, l'esprit semble procéder avec plus de lenteur et d'attention. Observez, par exemple, dans l'énumération de Saint-Paul, la force et le poids que la répétition d'une conjonction ajoute particulièrement à chaque objet. « Je suis » persuadé que ni la mort ni la vie, ni les » anges ni les principautés, ni les pouvoirs, » ni les choses présentes, ni les choses futures, » ni la hauteur, ni la profondeur, ni aucune » créature, ne sera jamais capable de nous sé- » parer de l'amour de Dieu. » Rom. VIII. 38, 39.

Je passe à une troisième règle, relative à la force d'une sentence. Elle consiste à placer le mot principal ou les mots principaux d'une phrase, dans le lieu où ils peuvent faire une impression plus forte. Il est évident qu'il y a toujours, dans chaque sentence, un ou plusieurs mots de cette espèce, et il n'est pas moins certain qu'ils doivent occuper la place

la plus remarquable. Mais je ne connois point de règle qui puisse indiquer d'une manière fixe si on doit les placer au commencement, au milieu, ou à la fin. Leur place doit varier avec la nature de la sentence. La clarté exige la première attention, et notre langue laisse peu de liberté dans le choix de la construction. Nous plaçons généralement les mots les plus importans au commencement de la sentence, comme dans ce passage de M. Addisson. « Les » plaisirs de l'imagination, pris dans toute leur » étendue, sont moins grossiers que les plaisirs » des sens, et moins délicats que ceux de la » raison. » L'ordre le plus simple et le plus naturel semble être de placer au commencement le principal objet de la proposition qu'on veut décrire. Quelquefois, cependant, lorsqu'on a l'intention de donner plus de poids à une sentence, il convient de tenir le sens quelque temps suspendu, et de le déployer à la fin dans toute sa force, comme dans le passage suivant de Pope (1) : « De quelque côté

---

(1) J'ai conservé tous ces exemples, parce qu'ils sont applicables à la langue française; au lieu de l'anglais, j'ai substitué ma traduction.

» que nous considérions Homère, nous sommes » principalement frappés de sa prodigieuse » invention. » *Préf. sur Hom.*

Les auteurs grecs et latins avoient sur nous un très-grand avantage pour cette partie du style. Les inversions presqu'illimitées qu'admettoient leurs langues, laissoient au choix la plus grande liberté dans l'arrangement des mots, au moyen de quoi ils pouvoient donner plus de force à leurs sentences. Milton, dans ses ouvrages en prose, et quelques autres anciens auteurs anglais, ont voulu imiter les inversions latines, mais leurs constructions forcées sont obscures, et le génie de notre langue, telle qu'on l'écrit aujourd'hui et qu'on la parle, ne peut point supporter ces licences. M. Gordon, dans sa traduction de Tacite, a poussé cette imitation jusqu'à l'excès du ridicule. Il a traduit cette phrase simple : « *Nullum eâ tempestate bellum*, de la manière suivante : « *War at that time there was none* » de guerre alors il n'y avoit pas ». Notre langue peut toutefois admettre des inversions restraintes dans certaines bornes, et quelques-uns de nos meilleurs auteurs ont pratiqué cet usage avec succès.

Mais, soit que nous fassions ou que nous

ne fassions pas usage des inversions, il n'est pas moins essentiel que les mots marquans ne soient point entremêlés avec d'autres qui les couvrent, en quelque façon, de leur ombre. Lorsqu'il se trouve des circonstances de lieu, de temps, ou de quelqu'autre limite qui ont une relation avec le principal objet de la sentence, nous devons en disposer de manière à ce que ce dernier n'en soit point obscurci; il faut éviter de l'ensévelir dans les circonstances. Un exemple pourra rendre ceci plus sensible. En parlant des poëtes modernes par comparaison avec les anciens, le lord Shaffsbury adresse à un auteur le passage suivant, dont la construction est remarquable : « Si, tandis » qu'ils ne semblent prétendre qu'à plaire, ils » ne laissent pas d'instruire et de donner d'utiles » conseils, on peut aujourd'hui, peut-être, » avec autant de raison qu'autrefois, les con- » sidérer comme les meilleurs et les plus es- » timables des auteurs ». Cette sentence est parfaitement construite; elle contient plusieurs circonstances et un nombre d'adverbes nécessaires pour qualifier le sens; mais ils sont si bien placés, qu'ils n'embarrassent ni n'affoiblissent la sentence; les mots principaux sont, en quelque façon, détachés, et placés très-

heureusement à la fin de la phrase. Voyons l'effet qu'ils auroient produit si l'auteur eût donné à cette phrase un autre arrangement. « Si, tandis qu'ils ne semblent prétendre qu'à plaire, ils ne laissent pas d'instruire et de donner d'utiles conseils, on peut les considérer comme les meilleurs et les plus estimables auteurs, aujourd'hui, peut-être, avec autant de raison qu'autrefois ». Ce sont les mêmes mots, c'est le même sens; mais les circonstances, entremêlées avec les mots principaux, les empêchent de ressortir, et défigurent le tableau en lui ôtant sa forme et sa grâce.

La quatrième règle essentielle à la force d'une sentence, est de disposer ses membres de manière à ce que leur importance aille toujours en croissant. Cet ordre, qu'on nomme *gradation*, a toujours été considéré, dans les compositions, comme une beauté. Il est aisé de concevoir d'où lui vient le don de plaire. Notre imagination se plaît généralement plus à monter qu'à descendre; mais elle rétrograde avec répugnance; et si, après avoir fixé nos regards sur un objet très-important, on nous en présente un autre moins digne de notre attention, nous le regardons avec indifférence. « *Cavendum est*, dit Quintilien, que je cite

toujours avec plaisir, *ne decrescat oratio, et fortiori subjungatur aliquid infirmius; sicut sacrilego, fur; aut latroni petulans: augeri enim debent sententiæ et insurgere* (1) ». Les oraisons de Cicéron présentent une foule de beautés de cette espèce; la pompe de son style le portoit à en faire une étude; et pour que la gradation fût complète, à mesure que l'intérêt croissoit dans son discours, il employoit des termes plus sonores. En parlant, dans son oraison pour Milon, du complot de Clodius pour assassiner Pompée, il dit: « At- » qui si res, si vir, si tempus ullum dignum » fuit, certe hæc in illâ causâ summa omnia » fuerunt. Insidiator erat in foro collocatus, » atque in vestibulo ipso senatûs; ei viro au- » tem mors parabatur, cujus in vitâ nitebatur » salus civitatis; eo porrò reipublicæ tempore, » quo si unus ille occidisset, non hæc sola ci- » vitas, sed gentes omnes concidissent ». Ce

(1) Il faut avoir grand soin que le discours n'aille pas en décroissant, et qu'une expression foible ne soit pas placée à la suite d'une plus forte, comme celle d'un vol après celle d'un sacrilège, ou d'une violence après celle d'un pillage. Il faut que l'expression des sentences aille toujours en croissant.

genre de beauté se trouve aussi dans un passage du lord Bolymbroke : « Cette décence, » cette grâce, et cette propriété de manières » adaptées à la situation sont si essentielles, » particulièrement chez les princes, que, lorsqu'ils les négligent, leurs vertus perdent une » partie de leur éclat, et leurs défauts deviennent plus choquans. Et ce n'est pas tout ; » car, au moyen de cet oubli de la grâce, de » la décence, et de toute considération pour » les apparences, leurs vertus mêmes peuvent » les entraîner dans des fautes, ces fautes dans » des vices, et les vices dans des habitudes indignes d'un prince et indignes d'un homme ». *(Idée d'un roi patriote.)*

Je dois cependant observer qu'on ne peut pas toujours atteindre complètement à ces gradations oratoires, et qu'on ne doit pas même y tâcher toujours ; elles ne conviennent qu'à un certain genre de composition, et, dans les sujets qui ne prêtent point à la pompe du style, cette recherche paroîtroit affectée et désagréable ; mais on doit soigneusement observer toujours une règle générale qu'on peut considérer comme une sorte de gradation. « *Cavendum est ne decrescat oratio, et ne fortiori subjungatur aliquid infirmius* ». La force

des argumens ne doit jamais aller en déclinant; une proposition plus forte ne doit pas être suivie d'une plus foible; et lorsqu'une sentence est composée de deux membres, c'est toujours le plus long qui doit la terminer. Cette règle est fondée sur deux raisons : cette division des périodes en rend le débit ou la prononciation plus facile, et le membre le plus court placé en tête fatigue moins la mémoire en passant au second; leur liaison devient par conséquent plus claire et plus sensible, il est mieux de dire : « Lorsque nos passions sont éteintes, nous nous flattons de les avoir vaincues » que « nous nous flattons d'avoir vaincu nos passions lorsqu'elles sont éteintes ». En général, nous aimons à voir croître, jusqu'à la fin, la période ou son importance, lorsque cet arrangement est possible sans trop de pompe ou d'affectation.

La cinquième règle à observer pour donner de la force aux sentences, est de ne jamais les terminer par un adverbe, une préposition, ou un autre mot insignifiant; elles sont toujours défigurées ou affoiblies par cette conclusion. Il peut arriver cependant quelquefois que le sens ou l'importance d'une phrase porte sur un mot de cette espèce, et dans ce cas, on ne doit plus considérer ce mot comme une cir-

constance, mais comme une figure principale qui a droit à la première place. Il n'y a point, par exemple, d'irrégularité dans la phrase suivante : « Dans leur prospérité, mes amis n'en-» tendront jamais parler de moi ; dans leur » adversité, toujours ». Tout le sens de cette phrase portant sur les mots *jamais et toujours*, il convenoit de les placer de la manière qui pouvoit donner plus de force à leur opposition ; mais, lorsque ces mots entrent dans le discours comme circonstances ou qualités des mots plus importans, on doit toujours les placer dans la partie la moins saillante de la période, et faire ensorte qu'ils ne rivalisent point, par leur position, avec les mots d'un ordre supérieur.

Une période qui n'exprime qu'une circonstance, finit presque toujours de mauvaise grâce. On en pourra juger par la suivante, extraite d'une lettre du lord Bolymbroke sur l'esprit des différens partis qui existoient à l'avènement du roi Georges I, en Angleterre : « Je » concluerai donc, en vous répétant que les » divisions ont causé tous les maux que nous » déplorons ; que l'union en est l'unique re-» mède, et qu'elle étoit considérablement fa-» cilitée par la coalition des partis, si heureu-

» sement commencée, si habilement conduite, » et, depuis, si étrangement négligée, pour » ne rien dire de plus ». Cette dernière phrase: « pour ne rien dire de plus » est une chûte d'autant plus malheureuse, que le reste de la période forme une espèce de gradation qu'on s'attend à voir soutenir jusqu'à la conclusion.

On est souvent fort embarrassé de savoir comment placer convenablement ces circonstances sans nuire à la clarté, ni à la grâce de la période. Quoique nécessaires dans le discours, elles y sont, comme dans une bâtisse les pierres brutes d'une forme bizarre qui exigent toute l'habileté de l'ouvrier pour les placer dans l'endroit où elles choqueront moins la vue. « *Jungantur*, dit Quintilien, *quo congruunt maximè; sicut in structurâ saxorum rudium, etiam ipsa enormitas invenit cui applicari, et in quo possit insistere* (1) ». Ce n'est jamais à la fin qu'il faut les placer. Le mieux est, lorsque le sens le permet, de

---

(1) Il faut tâcher de les placer pour le mieux, comme on fait, dans une bâtisse, des pierres brutes ou de forme irrégulière. On trouve toujours quelqu'endroit où on peut les placer et les joindre à d'autres, de manière à ce qu'elles choquent moins la vue.

s'en débarrasser dès le commencement, afin que les mots les plus importans ou les plus signifians puissent figurer à la fin sans confusion Il faut également observer de ne jamais entasser trop de circonstances ensemble; mais de les entremêler dans les différentes parties de la sentence, avec les mots dont elles dépendent, sans déroger toutefois à l'attention que j'ai déjà recommandée, c'est-à-dire, sans confondre avec elle les mots importans, ou rendre l'impression de ces derniers moins sensible. Swift, dans une lettre au comte d'Oxford, s'exprime de la manière suivante : « Ce que » j'ai eu l'honneur de vous dire, il y a quel-» que temps, dans une conversation, n'étoit » pas une idée nouvelle. » Les deux circonstances, *il y a quelque temps, et en conversation*, auroient fait un meilleur effet si elles eussent été séparées ainsi : « Ce que j'eus, il y » a quelque temps, l'honneur de vous dire, » dans une conversation, » etc.

Je n'ai plus qu'une règle a présenter, relativement à la force d'une sentence, c'est que lorsqu'on veut comparer deux objets ou les faire contraster, lorsqu'on veut exprimer une ressemblance ou une opposition, il faut que les membres de la sentence aient entre eux

une similitude de langage et de construction ; car, lorsqu'il y a de la ressemblance entre deux choses, on s'attend naturellement à en trouver aussi dans les mots qui les expriment ; et lorsqu'à cet égard, l'attente est trompée, on est moins frappé du contraste ou de la comparaison. Ainsi, lorsque le lord Bolymbroke a dit : « Les rieurs seront pour ceux qui ont le » plus d'esprit, et les hommes réfléchissans, » pour ceux qui ont de leur côté la raison. » Il auroit mieux valu dire : « Les rieurs seront » du côté de l'esprit, et les hommes réfléchis» sans, du côté de la raison. » Un passage de M. Pope, dans une préface où il met en parallèle Homère et Virgile, nous offre, pour cette règle, un excellent exemple. « Homère » avoit plus de génie et Virgile plus d'art ; » dans l'un, nous admirons l'homme, et dans » l'autre l'ouvrage. Homère nous entraîne avec » une rapidité irrésistible ; Virgile nous con» duit avec une majesté séduisante. Homère » sème avec profusion, et Virgile avec une » soigneuse magnificence. Homère ressemble » au Nil qui verse des trésors avec ses inon» dations, et Virgile à un fleuve majestueux » qui coule constamment entre ses rives. Et » lorsque nous examinons leurs moyens, Ho-

» mère ressemble au Jupiter qu'il a représenté
» lançant les éclairs et la foudre, et ébranlant,
» dans ses terreurs, tout l'Olympe. Virgile
» ressemble à ce même Jupiter, dans ses
» momens de bienveillance, lorsqu'environné
» des autres dieux, il tient conseil sur le sort
» des empires et sur les destinées du monde. »
Des périodes de cette espèce, placées convenablement, produisent un très-bel effet, lorsqu'elles ne sont pas trop fréquemment répétées. Si un auteur entreprenoit de construire toutes ses périodes sur ce modèle, il en résulteroit une monotonie déplaisante, ou même fatigante pour l'oreille.

Parmi les anciens, le rhéteur Isocrate avoit, dit-on, ce défaut, et il a été, à ce sujet, rigoureusement critiqué par Denis d'Halicarnasse.

Ceci termine ce que j'avois à dire sur les sentences considérées relativement à leur sens et à leur clarté, leur unité et leur force. J'ai eu deux motifs pour traiter ce sujet à fond. D'abord, parce qu'il est susceptible par sa nature d'être rendu plus didactique, ou d'être assujéti à des règles plus fixes que la plûpart des autres sujets qui concernent la critique, et secondement, parce qu'il me paroît avoir une utilité et une importance très-étendues.

Quoiqu'une partie des précautions que j'ai recommandées, puissent paroître minutieuses, il est certain qu'elles produisent sur le style un effet beaucoup plus sensible qu'on ne le supposeroit avant d'en avoir fait l'expérience. Une sentence bien construite, où la pensée est exprimée clairement, fait sans doute plus d'impression sur l'esprit que si elle étoit louche ou confuse. Chacun peut juger de ceci par comparaison; et si cet effet est sensible dans une sentence isolée, à plus forte raison le sera-t-il dans la totalité d'un discours, ou d'une composition qui n'est autre chose qu'un assemblage ou une suite de sentences.

La règle fondamentale, pour la construction des sentences, dans laquelle on paroît résumer toutes les autres, consiste incontestablement à communiquer ses idées dans l'ordre le plus naturel et le plus clair. La construction qui présente et exprime le sens avec plus d'avantage, a toujours le don de plaire, et mérite la préférence. C'est aussi à quoi se bornent tous les principes que j'ai établis, et si tous les hommes concevoient toujours bien clairement leurs idées, si ils étoient en même temps bien versés dans la connoissance de l'idiôme dont ils se servent pour parler ou pour écrire, ils au-

roient rarement besoin d'avoir recours aux règles. Leurs sentences auroient naturellement toutes les propriétés de la précision, c'est-à-dire, l'union et la force que j'ai recommandés; car il est très-certain que lorsqu'on s'exprime peu clairement, c'est le plus souvent parce que, indépendamment du mauvais choix des termes ou de leur mauvais arrangement, l'auteur n'a pas bien complètement ou bien distinctement conçu sa pensée. L'embarras, la foiblesse, ou l'obscurité des sentences, sont généralement le résultat d'un défaut d'exactitude ou de clarté dans les idées. Il y a toujours une réaction mutuelle de la pensée sur l'expression, et de l'expression sur la pensée. Ici la logique et la rhétorique ont, comme à beaucoup d'autres égards, une relation très-intime; et celui qui apprend à mettre de l'ordre et de la régularité dans la construction de ses sentences, apprend en même temps à introduire le même ordre et la même régularité dans ses idées. Cette seule observation suffiroit pour me laver d'avoir donné à l'examen de ce sujet, trop de soins et d'attention.

FIN DU PREMIER VOLUME.

DE L'IMPRIMERIE DE POUGIN.

